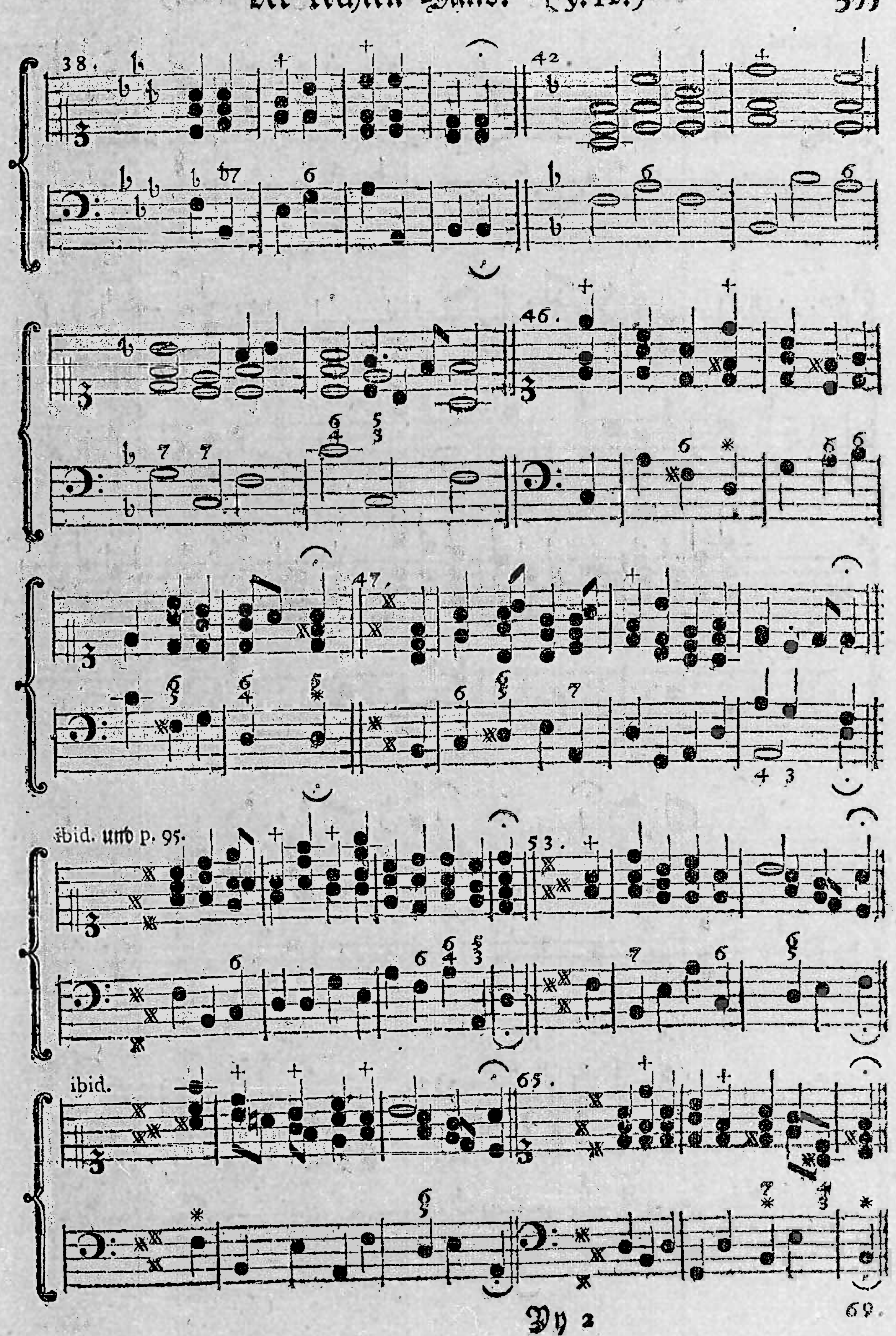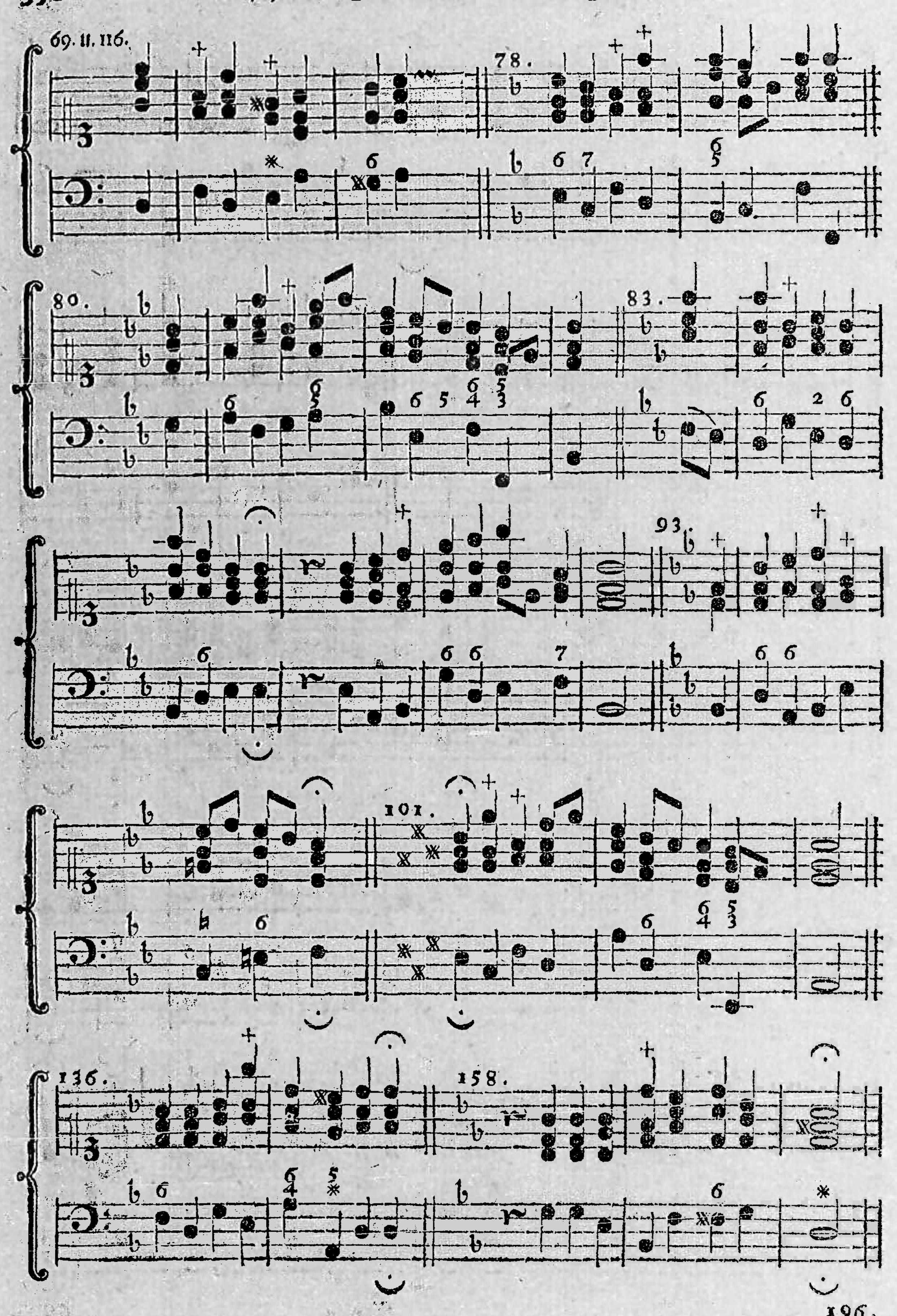
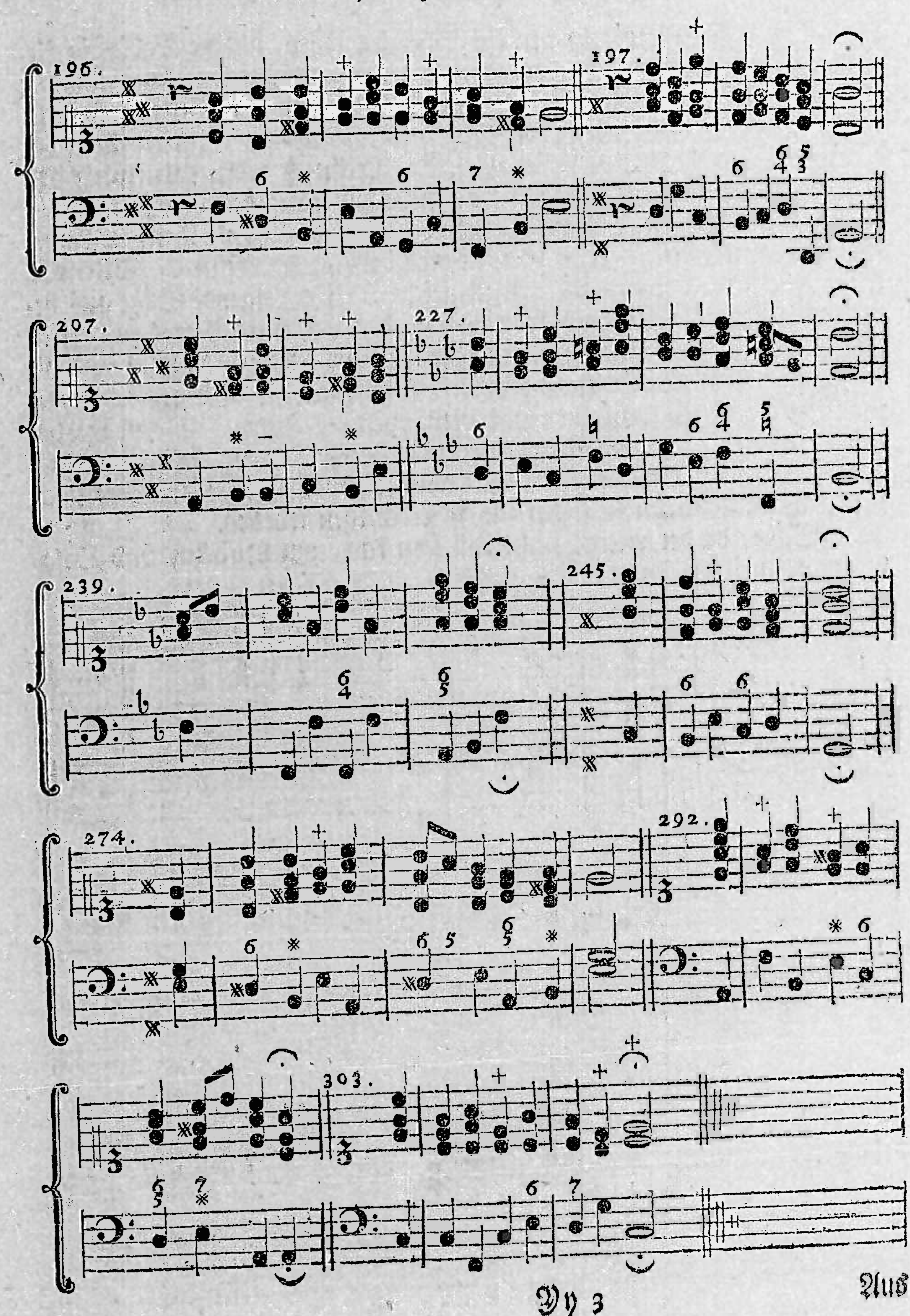

38.
42
46.
47.
ibid. und p. 95.
53.
ibid.
65.
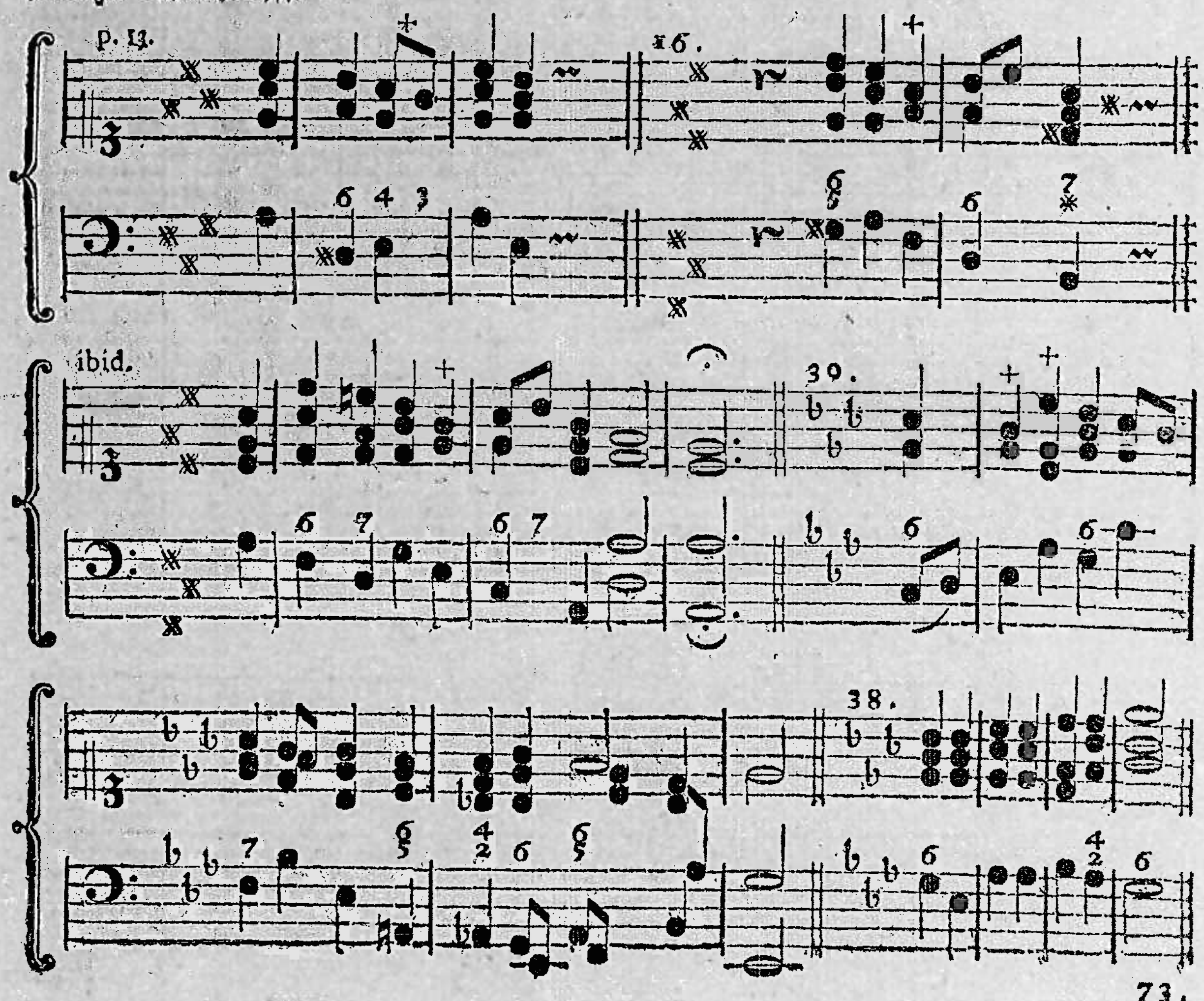

69. u. 116.
78.
80.
83.
93.
101.
136.
158.
196.
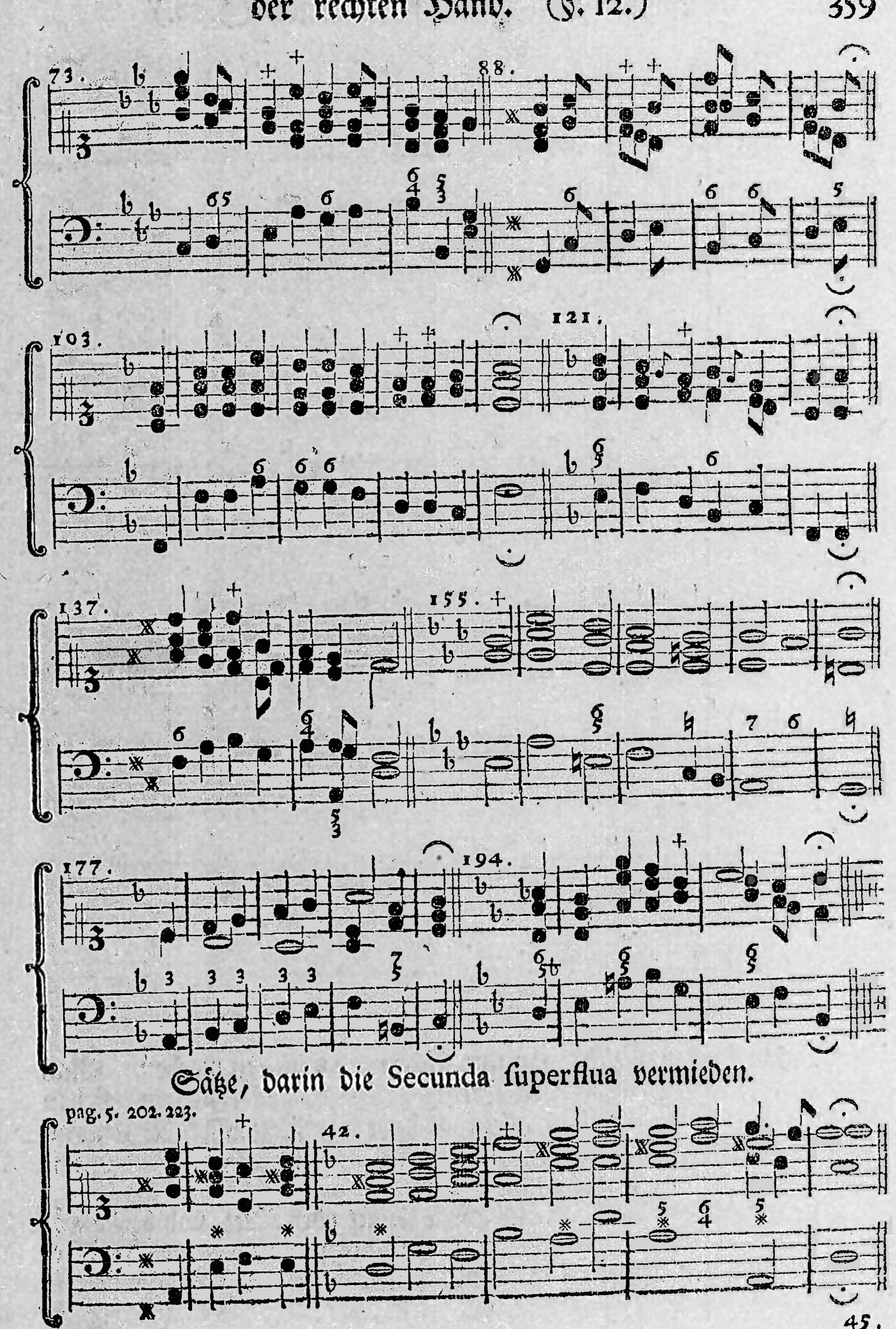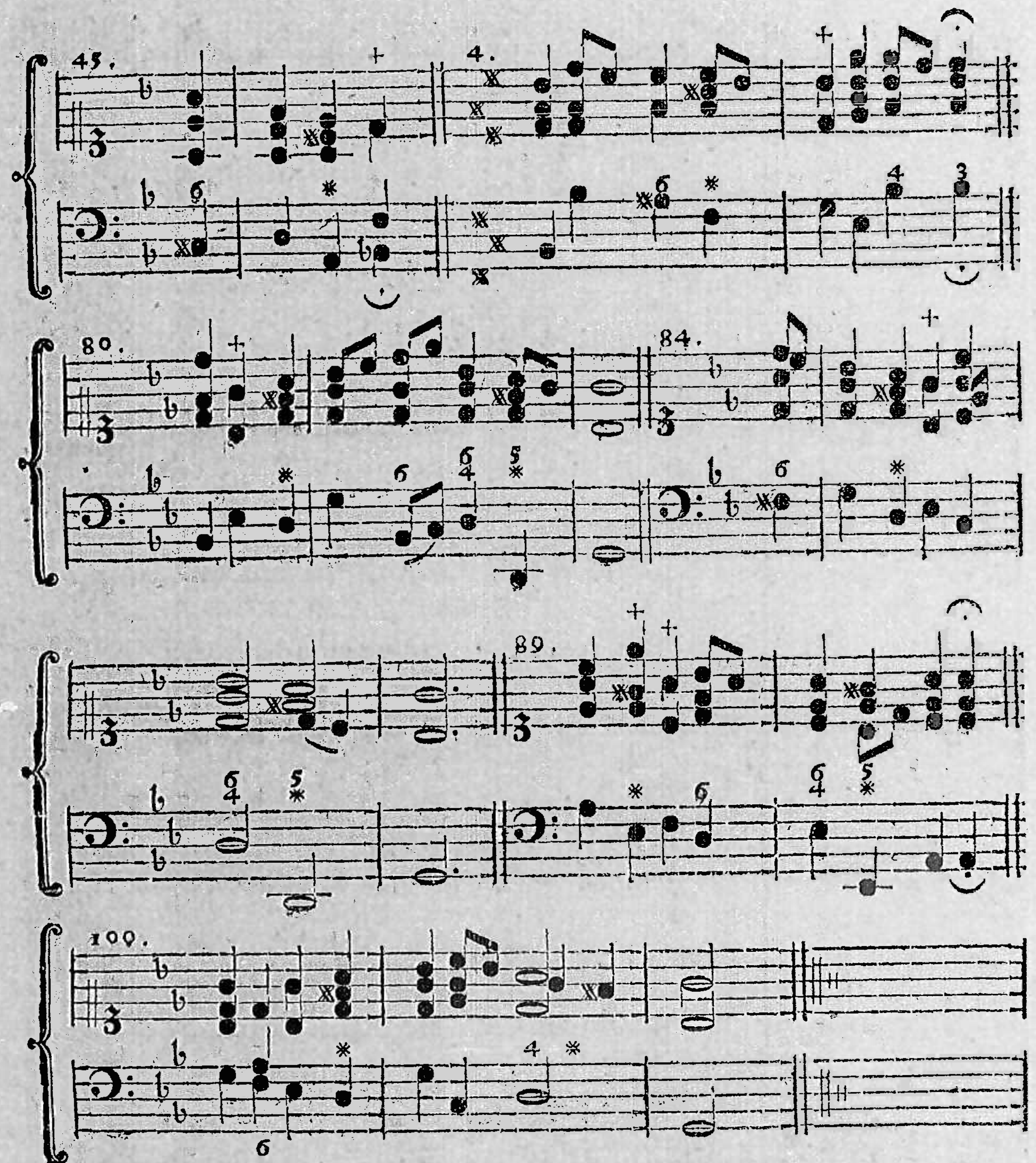


Aus

Aus allen diesen Exempeln kan ein Liebhaber sehen, nicht nur wie ein Accord oft nur zweystimmig, oft aber mit einer doppelten Terzie gemachet wird, dergleichen Griffe sind hier immer mit einem + bezeichnet; sondern er kan auch hieraus lernen, wo der Unisonus und die Verdoppelung der 3 oder 6 beym Sexten-Griff statt hat. Hiedurch wird vornemlich den Mittel-Stimmen das Springen benommen, wenn die oberste Stimme oder die Melodie im Discant springet. Wer das ganze Buch erst ausstudiret, der wird diese Exempel am besten beurtheilen können. Wir wollen noch etliche dergleichen Exempel geben. Wer folgende Sätze aus bemeldeten Choral-Buch nach der gewöhnlichen Art einen Accord zu greifen spielen wolte, der würde offenbare Quinten und Octaven machen und die Secundam superfluam fleissig hören; man spiele sie aber entweder nur zweystimmig im Discant oder man verdoppele die Terzie. Einem Liebhaber der reinen Harmonie ist am regelmässigen Spielen viel gelegen, deswegen wollen wir zu den vorigen Sätzen noch folgende fügen, worin die Quinte, Octave und Secunda superflua ist vermieden worden.

Sätze, da der Accord nicht voll seyn kan, um Quinten und Octaven zu vermeiden.




73.
88.
103.
121.
137.
155.
177.
194.
Sätze, darin die Secunda superflua vermieden.
pag. 5. 202. 223.
42.



und mehrere Stellen, welche man nun schon wird wissen zu machen. Man verzeihe mir diese Digreßion; es hätten sich diese Sätze freylich am besten in den ersten Abschnitt geschicket, allein ich habe das Wernigeröder Choral-Buch bey Verfertigung des ersten Abschnitts noch nicht gehabt. Hiemit gehen wir in unserer Abhandlung weiter.

Was das heisse, den nächstgelegenen Griff nehmen.

§. 13. Wenn der Baß eine Terzie steiget oder fället, und beyde Töne einen reinen Accord haben sollen, so geschicht nur eine kleine Veränderung, wie aus den vorigen §. 11. befindlichen Sätzen zu ersehen, da fiel die

Baß-
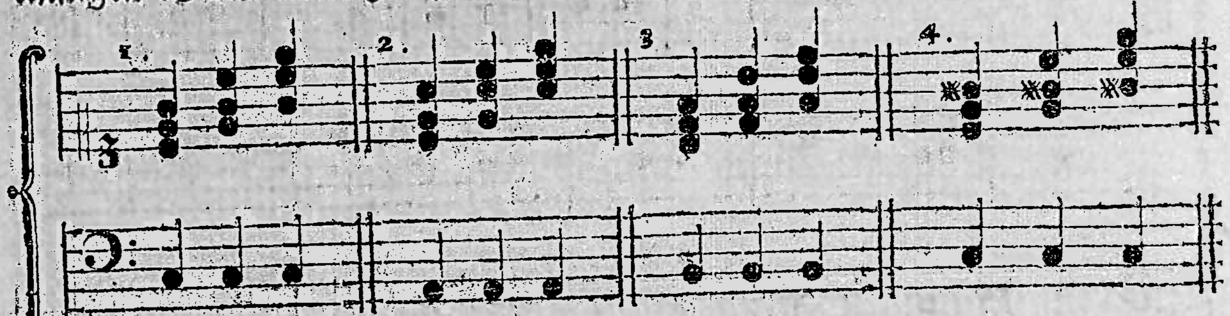
Baß-Note *g* eine Terzie tiefer, nemlich in *e*; als im ersten Exempel blieb zu *e* der ganze Accord zu *g* liegen, nur bloß das unterste *d* muß ein *e* werden, als die Octave zu *e*. Im vierten Exempel wurde wieder aus *d* nur *e*. Das heist nun recht den nächst gelegenen Accord suchen; es heist auch den nächst gelegenen Accord suchen, wenn der Discant gradatim steiget oder fällt. Bey N. 5. und 6. aber hat man den nächstgelegenen Accord nicht genommen, sondern herum vagiret. Diß ist leicht, wer nur einen jeden Haupt-Accord weiß, der nimt immer den nächst gelegenen, und zwar bedienet er sich hiebey des Motus contrarii. Wer dieses Capitel mit Bedacht gelesen, die guten und schlechten Exempel betrachtet und alles selber nach der gegebenen Anleitung, warum dieses oder jenes gut oder unrecht ist, untersuchet hat, und sich die sechzehn Regeln gemerket hat, der hat schon das nöthigste von der Lage der Hand gefasset, und wird durch die Uebung immer weiter kommen.

CAPVT IV.

Uebungen im Accord.

Viererley Accorde.

§. 1. Im ersten Abschnitte haben wir schon dreyerley Accorde gehabt, nemlich 1) wenn bey der vollkommenen Quinte und Octave die **grosse Terzie** ist, 2) wenn statt der grossen Terzie zur Quinte und Octave die **kleine Terzie** kömmt, 3) wenn die Octave und kleine Terzie **eine unvollkommene Quinte** bey sich haben: hiezu kommt noch 4) wenn zur Octave und grossen Terzie **eine Quinte** *superflua* kömmt. Sie sehen in ihrer dreymaligen Veränderung also aus:



Quinta superflua.

Die letzte Art mit der Quinta superflua kommt selten vor, klinget auch sehr hart, und ist nur deswegen zu merken, weil daraus einige andere Griffe durch Verwechselung der Stimmen hergeleitet werden. Es hat diese Quinta superflua auch eine Resolution nöthig; denn sie resolviret über sich, das ist, die Note die darauf folget muß einen halben Ton höher gehen, als hier muß nach *gis*, *a* folgen, sie ist deswegen auch keine Consonans mehr, eben so wenig wie die kleine Quinte, (in unserm Exempel N. 3. ist *f* die kleine oder falsche Quinte zu *H*) welche **unter** sich resolviren muß, eine Consonans ist. Ich finde aber nicht nöthig, einen Anfänger hier damit
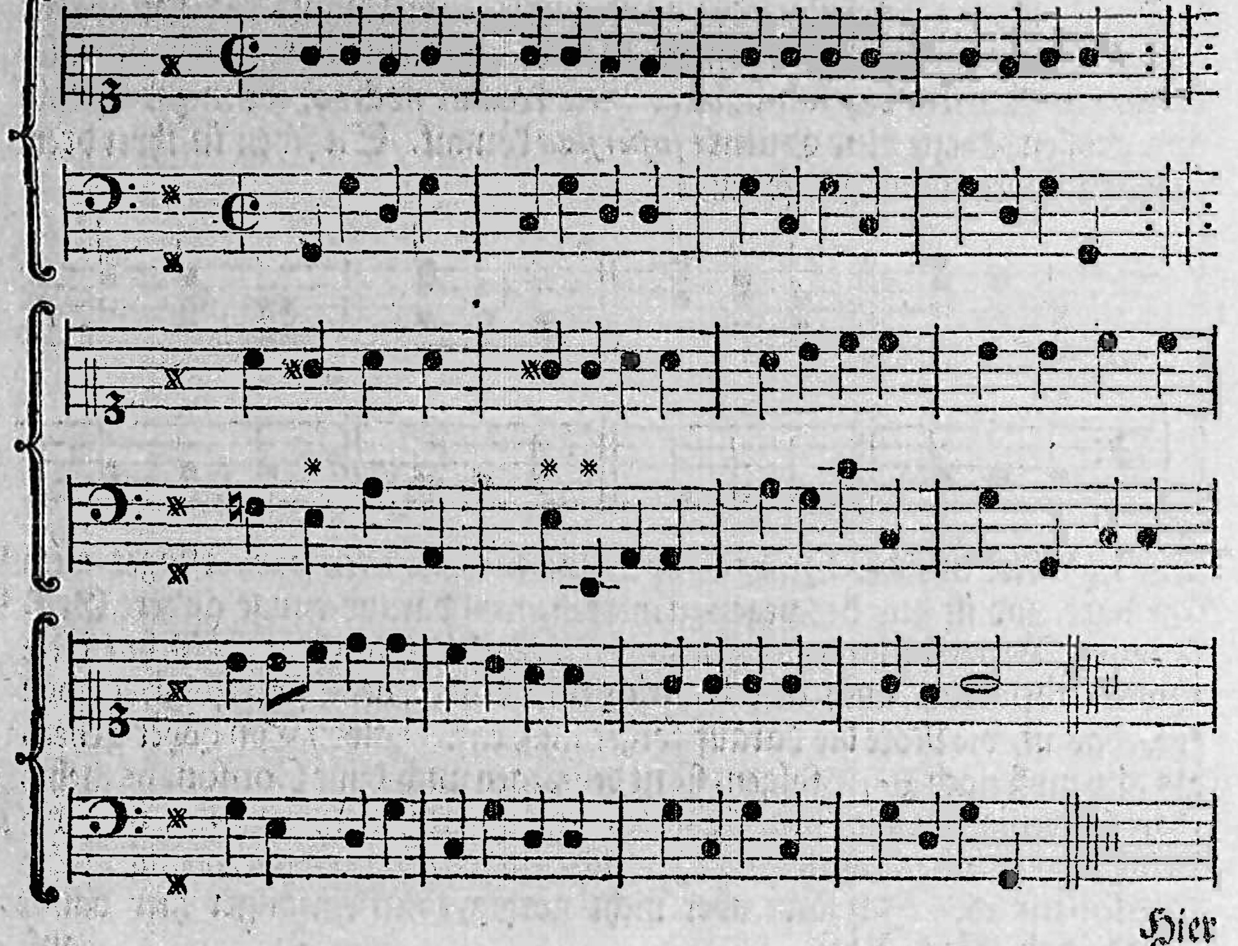
Quinta falsa.

aufzuhalten, sondern ich will ihm vielmehr gleich Gelegenheit geben, seinen ordentlichen Accord, worin die Quinta perfecta ist, zu üben, und ihn zum Accompagnement auf die leichteste Art suchen zu gewöhnen.

Sehr leichtes Accorden-Exempel

§. 2. Unsere erste Uebung im Accord soll aus einer Zusammenfassung des vorhergehenden bestehen; wir wollen nemlich die vorhergegangene sechs Sätze vom Liede: Werde munter mein Gemüthe ꝛc. als womit einem Liebhaber nun schon wird bekant geworden seyn, hersetzen, vorhero erstlich die Lage der Hand nach der dreymaligen bekanten Veränderung der Accorde drüber setzen, nachhero aber weg lassen. Die Abtheilung in Sätze soll hier auch wegfallen, deswegen man sich zu üben hat, dieses Exempel egal im Tacte weg zu spielen. Wer nun die Accorde fertig treffen kan, dem wird es, meiner Meynung nach, nicht schwer fallen, eine Gleichheit der Zeit in seinen Griffen in Acht zu nehmen. Er zehle eins, zwey, drey, vier auf eine egale Weise, wie im ersten Theil ist gelehret worden, und schlage iedes mal einen Griff dazu. Wer sich nun ein wenig in Hand-Sachen oder nur im ersten Theil meines Clavierspielers umgesehen hat, der wird die Fingersetzung dieser langsam gehenden Baß-Noten schon wissen. Wir wollen zuerst mit der Octave in der Ober-Stimme anfangen, und immer den nächstgelegenen Accord nehmen, es möchte etwa so kommen:

mit der Octave in der Ober-Stimme.
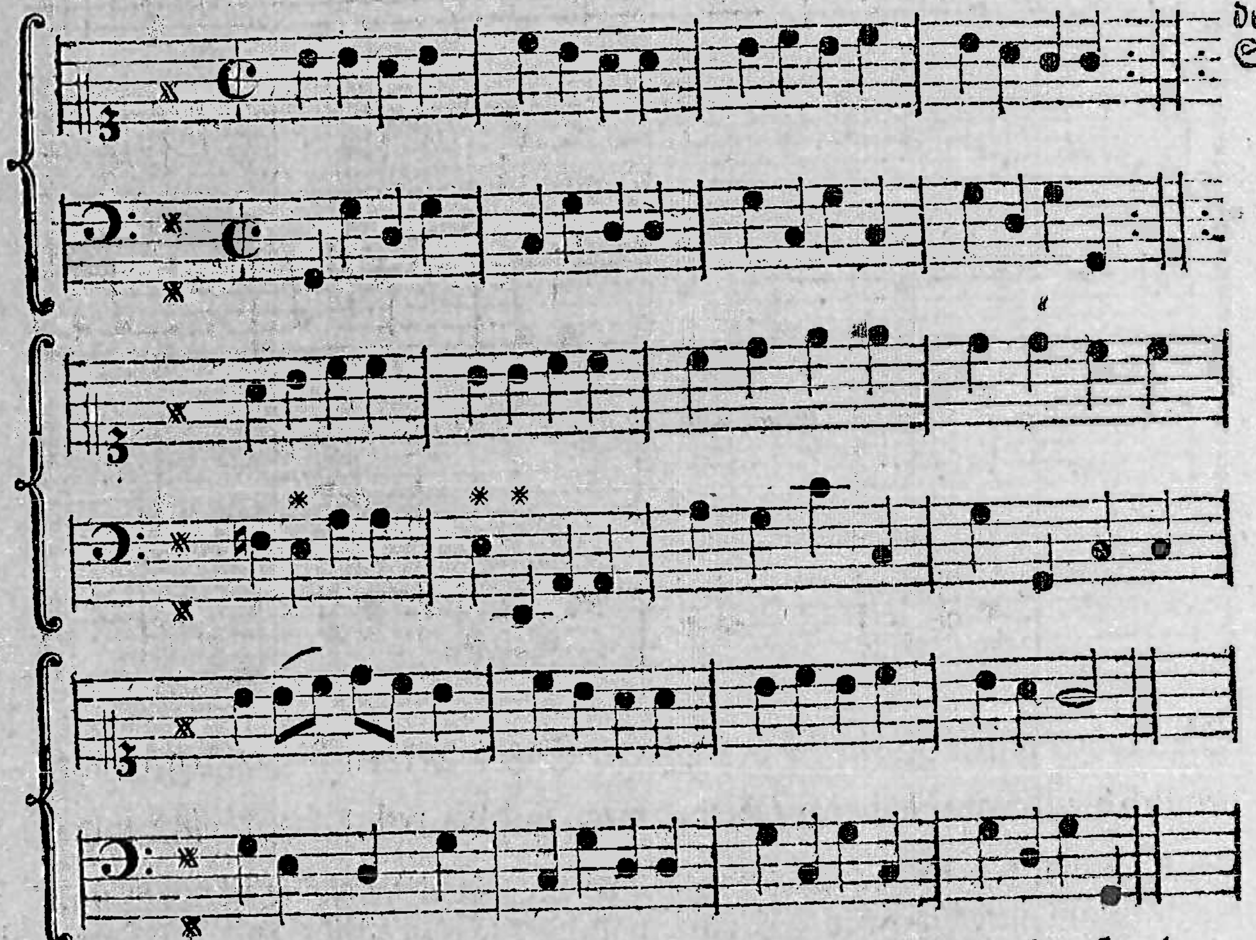


Hier

Hier ist nun zwar die Melodie nicht immer die beste, allein es ist auch doch kein unsingbarer Gang darin; die Bewegung der rechten Hand ist sehr sanft; wer sich nur ein wenig im ersten Abschnitt geübet hat der wird diese Accorde gleich treffen lernen, man nehme indessen die beyden ersten Noten des andern Satzes *f e*, als wovon §. 9. mit Fleiß so weitläuftig gehandelt worden, wohl in Acht, bey *f* bleibet die Octave weg und die Terzie wird verdoppelt, weil hier Motus rectus ist. Nun muß man sich üben dieses nach dem Tact zu lernen, welches leicht geschehen kan, indem es lauter reine Accorde und dazu einerley Mensur, nemlich lauter Viertel sind.

§. 3. Nun wollen wir die rechte Hand einmal ein wenig ändern und mit der Terzie anfangen:

Dasselbe Exempel mit der Terzie in der Ober-Stimme.
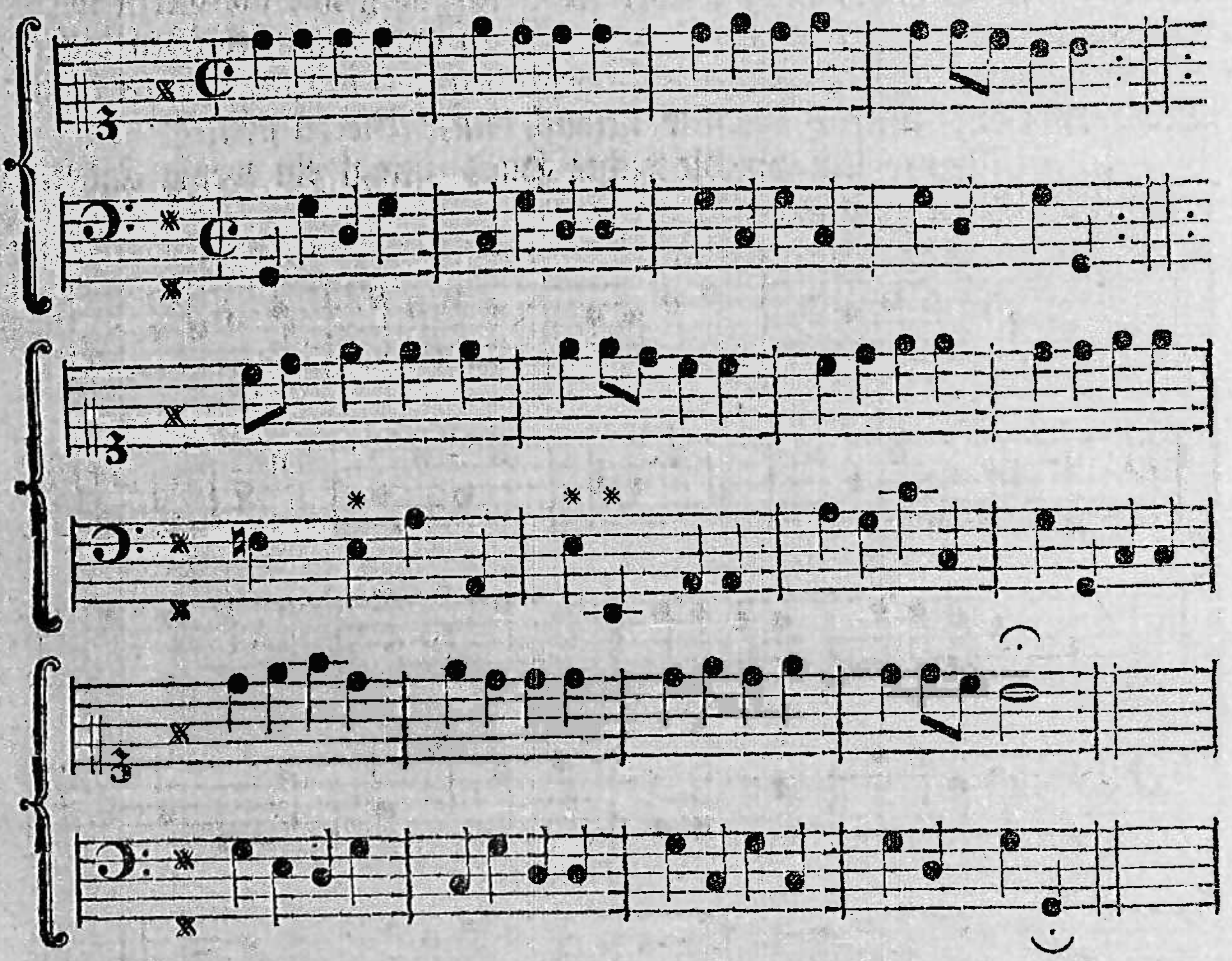


Hier ist nun die Melodie besser als im ersten Exempel, die rechte Hand gehet auch ganz ordentlich ohne Sprünge. Die beyden Baß-Noten *f e* zu Anfang des andern Satzes stehen hier Motu contrario, deswegen wird hier bey *f* die Terzie nicht verdoppelt, sondern man darf nur die Octave weglassen, und diesen Griff in der rechten Hand zweystimmig spielen. Man siehet überhaupt hieraus, wie man immer den nächstgelegenen Accord genommen hat. Ein Liebhaber übe dieses nun fein, wir wollen nachhero den

Baß

Baß allein aussetzen ohne Discant, um einen Anfänger zu gewöhnen mit einerley Noten zufrieden zu seyn und die rechte Hand selbst zu erfinden. Indessen spiele man alles mit Einsicht, und untersuche alles nach Cap. III.

Dasselbe, mit der Quinte in der Ober-Stimme.

§. 4. Jetzt folget der dritte Haupt-Accord, da die Quinte oben lieget, hie könte einer nun etwa so accompagniren:



Die beyden ersten Noten *f e* des andern Satzes werden hier also gemacht, nemlich die Octave bleibt im *f* Accord weg, und die rechte Hand nimt nur c a wie Cap. III. §. 9. N. 9. auch nachzusehen ist. Die Melodie ist durch und durch so gut nicht wie bey §. 3. da wir mit der Terzie anfingen. Man hat hier nun vornemlich eine Probe geben wollen, was die rechte Hand für Fortschreitungen zu thun habe, nemlich ohne Sprünge, mit Beobachtung des Motus contrarii und Vermeidung unmelodischer oder ungeschickter Gänge. Es hat aber nicht die Meynung, daß man, wenn einem z. E. diese Baß-Noten ohne Discant vorgeleget würde, es alles just eben so machen müste; nein, es kan einer hier mit der Quinte oben anfangen, und ist darum doch nicht gebunden, immer so wie hier mit der rechten Hand fort zu

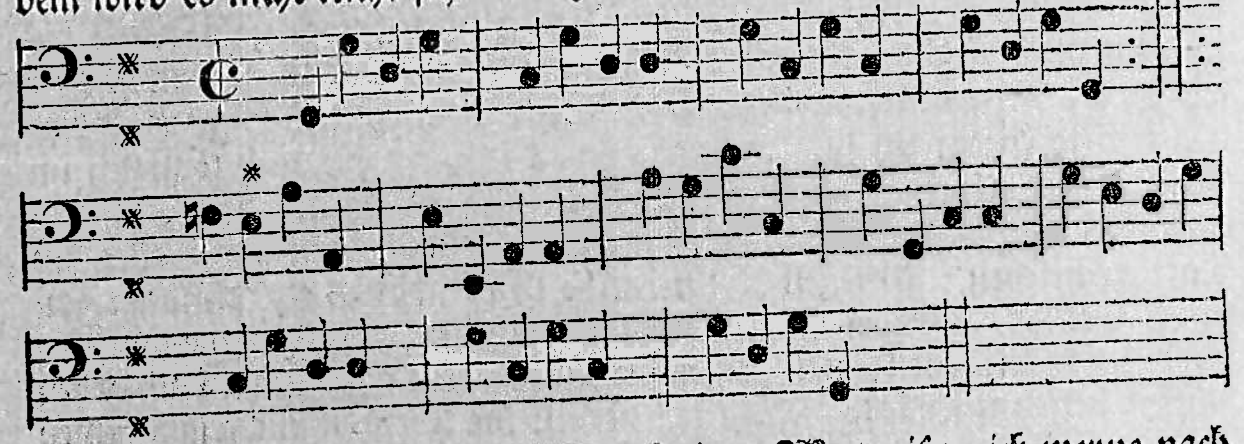
Wie diese Exempel zu gebrauchen.

gehen,

gehen, und so auch von den beyden andern Exempeln. Wer nun folgendes spielen und mit der Terzie anfangen wolte, von dem könte man eben nicht fordern, daß er die rechte Hand in ihrer Lage, nach §. 3. solte gleichsam auswendig gelernet haben; nein, er hat hieran nur ein Muster und im vorigen dritten Capitel findet er deutlichen Unterricht.

Der Baß des vorigen Exempels ohne Ober-Stimme.

§. 5. Nun wollen wir es wagen, und den Baß nur allein hersetzen. Frisch gewagt, ist halb gewonnen; wer nur alle Accorde kennet und das vorige mit Aufmerksamkeit und nöthigem Fleiß gelesen und durchstudiret hat, dem wird es nicht leicht fehlen. Hier stehet nun der Baß:



Warum die Erlernung des General-Basses manchen verdriesset.

Wie oft wird man nun vergeblich nach einen Wegweiser, ich meyne nach einer Discant-Stimme suchen, es wäre auch kein Wunder, wenn man sich anfangs nicht gleich darin finden könte, es ist ungewohnt, allein das beste ist, daß es sehr leicht ist. Da die Erlernung der Music bey den meisten bloß aus Lust oder zum Vergnügen geschicht, (denn wie viel Liebhaber der Music gibt es, welche nicht eben ihr Brod damit verdienen, oder Organisten, Cantores oder Glieder einer Capelle werden wollen,) so ist dieses eine Ursache, warum man nicht mehr Liebhaber findet, welche sich auf das Accompagnement legen; denn gewiß sind nicht die meisten Bässe so trocken und dürre, wenn kein ander Instrument dabey gespielet wird, daß es einem Liebhaber leicht verdriessen kan, sich in seiner Einsamkeit dabey lange aufzuhalten, hielte er aber aus und sähe, (wie es denn auch seyn soll,) nicht auf das Vergnügen, sondern bemühete sich nur seinen Baß tactmässig mit den Signaturen treffen zu können, und studirte also recht den General-Baß, so würde er wohl nachher Gelegenheit finden, entweder einen Violinisten, Traversisten oder Sänger zu begleiten und seine Kunst gebrauchen zu können. Im Fall iemand einen guten Freund hätte, der eine hübsche Violin oder Traversiere spielete oder nach Noten singen könte, und zwar tactmässig, der könte bey Erlernung des Accompagnements nicht allein bald grossen Nutzen, sondern auch viel Vergnügen davon haben; der würde nicht allein mit ihm Geduld haben, sondern ihn auch am besten im Tact informiren

Wie der Tact am besten zu lernen.
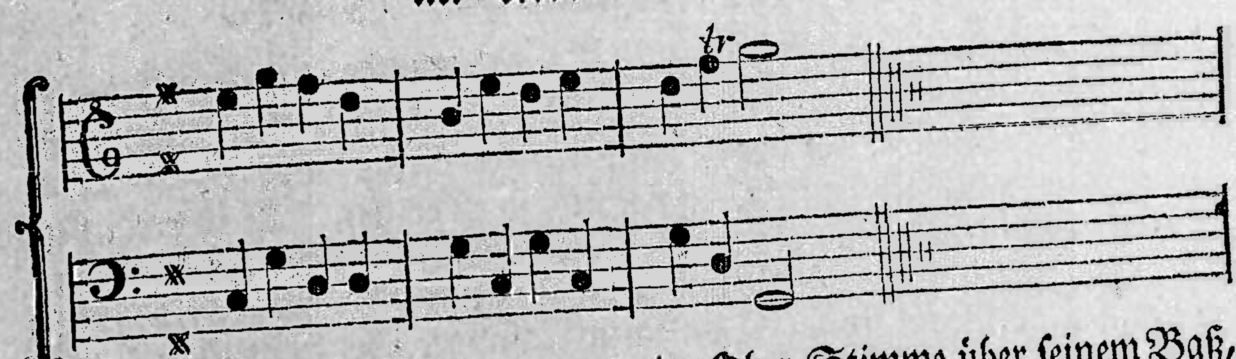
miren können. In Hoffnung nun, man habe einen solchen guten Freund, der auch zugleich ein Musicus ist, will ich diesem Baß eine Violin oder Traverse geben, und um einem Liebhaber Gelegenheit zu Erlernung des Tactes zu geben, einige Veränderungen damit vornehmen, da der Baß immer derselbe bleibet. Nachhero wollen wir dem Baß auch eine kleine Variation geben. Da nun aus vorigen die Griffe werden bekant seyn, so kan man desto mehr auf den Tact und auf die Lage der Hand acht geben. Im ersten Exempel habe die Violin mit dem Baß in Viertel gehen lassen, zu desto besserer Unterstützung des Accompagnisten. Man suche hiebey immer im Sinne zu zehlen: Eins, zwey, drey, vier, auf eine egale Weise, bis sich eine musicalische tactmässige Bewegung einfindet, man gehe nicht eher weiter, als bis man erst erkennen lernet, was denn eigentlich der Tact sey; alle andere Gedanken müssen ferne seyn, das ganze Gemüth muß sich im Anfang drauf legen. Wir werden zwar noch ein Capitel vom Tact haben, weil aber in der Music (bloß die Chorale ausgenommen) alles im Tact geschrieben und eingetheilet stehet, so kan nicht das allermindeste musiciret werden, oder es muß tactmässig geschehen, daher habe nun hier schon daran erinnern, und zugleich Exempel, die nach dem Tact gehen müssen, hersetzen wollen. Man hat vorerst die Freyheit einen langsamen Tact wehlen; die ganze Kunst ist, daß man den Tact so läßt, wie man ihn angefangen und hernach nicht geschwinder wird. Wer musicalisch ist, der hat vieles voraus, der kan sich leicht, wenn es ihm nur nicht in den Griffen fehlen will, in den Tact, den der Violinist erwehlet, richten.

Accorden-Exempel, da die Violin gleiche Mensur mit dem Baß hat.

§. 6. Wir wollen ohne weitern Umschweif unser Exempel hersetzen:

N. 1. Accorden-Exempel.

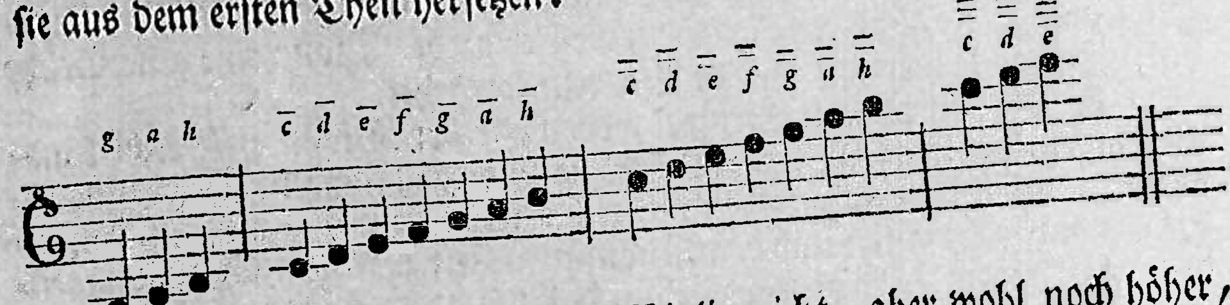
tr tr tr tr tr tr tr



Erinnerung.

Hier hat der Accompagnist nun zwar eine Ober-Stimme über seinem Baß, es sind aber Violin- und keine Discant-Noten, er darf sich aber nicht so darnach richten, daß er, wie im vorigen ersten Abschnitt bey Liedern, die Ober-Stimme in kleinen Finger nehmen müste, wie wolte er ~~denn~~ hier mit den Sprüngen fertig werden. Nein, er lässet dem Violinisten seine Stimme, und reflectiret und siehet vorerst nur bloß und genau auf seine Baß-Noten. Es ist aber auch unumgänglich nöthig, daß ein Accompagnist alle bekante und gebräuchliche Schlüssel der Music kennet, als den Violin- Alt- und Tenor-Schlüssel. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers findet man im 2ten Abschn. Cap. XVIII. alle musicalische Schlüssel und die mancherley Art Noten. Unter allen diesen nun, ist einem Accompagnisten (der nun schon Discant- und Baß-Noten fertig kennet) der Violin-Schlüssel oder die **Violin-Noten** am nöthigsten. Wir wollen sie aus dem ersten Theil hersetzen:

Die Erkentniß der musicalischen Schlüssel ist nöthig, sonderlich der Violin-Schlüssel.



Tieffer als ungestrichen g gehet die Violin nicht, aber wohl noch höher, als ich hier angezeiget habe, doch nur selten. Die Traversiere gebrauchet eben diese Art Noten, ihr tiefster Ton aber ist eingestrichen d, die Höhe aber ist nicht zu bestimmen, einige können sehr hoch in der dreygestrichenen Octave kommen. Wer nun die Violin-Noten kennet, der hat den Vortheil, daß er beym Accompagniren, wenn anders die Violin über seinem Baß stehet, immer sehen kan, wo die Violin ist; ferner kan er folgende Regul, die man einem Accompagnisten auch gibt, auch in acht nehmen lernen: „Man richtet sich, so viel möglich, in Ansehung der Höhe oder Tieffe „der obersten Stimme der rechten Hand, nach der Stimme welche die „Haupt-Melodie führet, es sey nun eine Violin, Traversiere oder Di-„scant-Stimme, das ist, man überschreitet selbige nicht, sondern läßt sol-

Der Vortheil davon.

Regel.

che

„ che Haupt-Stimme gerne hervor ragen. „ Ein Accompagnist, der die Haupt-Stimme über seinen Baß hat, und die Noten dieser Stimme kennet, thut nicht mehr als recht, wenn er diese Regul wohl in acht nimt; hat er aber nichts als seinen Baß vor sich, so ist es ihm nicht zu verdenken, wenn er es nicht allenthalben trifft, sondern zuweilen höher als die Haupt-Stimme ist; ein gutes Gehör und Achthaben auf die Haupt-Stimme muß alsdenn seine Regul seyn. Von einem Anfänger aber ist dieses noch nicht zu fordern, der siehet nur zu, daß er seine gegebene Grenzen von *f* bis *f* nicht ohne Noth überschreitet. Wen hier die darüber stehende Violin-Stimme verwirren solte, der nehme den Baß allein, so wie er §. 5. stehet.

Rath für Anfänger, sich den Baß apart abzuschreiben.

Schreibt er etwa seinen Baß ab, so mache er die Zeilen was weit von einander und schreibe es, wie §. 5. geschehen, nemlich daß die Noten nicht das Ansehen haben, als wäre die andere Zeile der ersten untergeleget, wie der Baß zu den Liedern unter den Discant-Noten muß geleget werden, er mache es auch so, daß die Tact-Striche nicht unter einander zu stehen kommen; es kan ihn dieses sonst auch leicht confus machen. Man kan auch dem mitspielenden Violinisten oder Traversisten seine Stimme a parte ausschreiben, denn dazu ist er gewöhnt. Vornemlich muß das Exempel ausgeschrieben werden, wenn man im gedruckten Buche mitten im Stück umkehren muß, denn diß störet bey Anfängern gleich den Tact. Uebrigens denke ich nicht, daß dieses Exempel meinem Clavierspieler, selbst in Ansehung des Tactes, schwer fallen solte, weil er an der Violin eine gute Stütze hat, als welche hier mit ihm in Vierteln fortgehet.
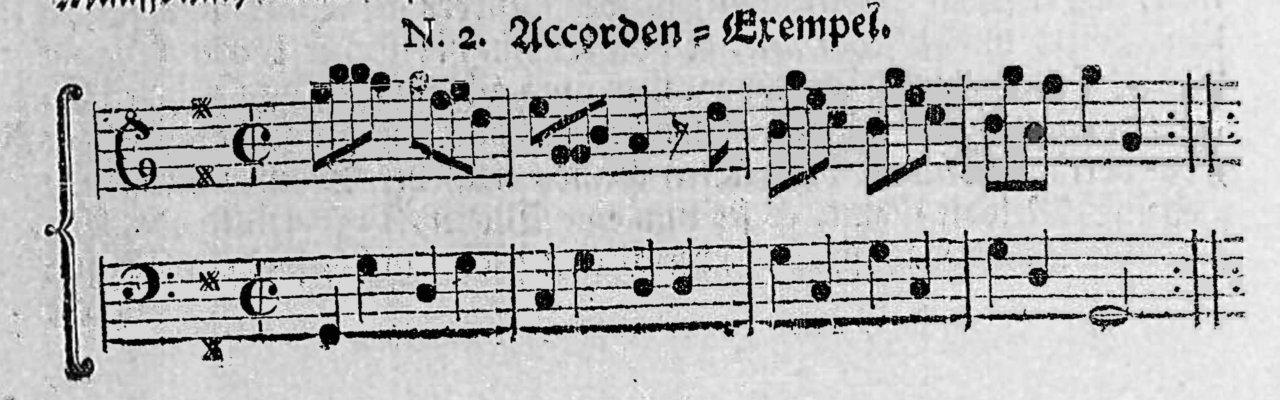
Dasselbe Exempel mit Achtel in der Ober-Stimme.

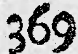
§. 7. Im andern Exempel wollen wir der Violin viele Achtel machen lassen, der Baß soll seine Viertel und vorige langsame Bewegung behalten. Weil nun zwey Achtel auf ein Viertel gehen, so muß ein Anfänger sich darnach richten und dem Violinisten Zeit zu seinem nachzuschlagenden Achtel geben.

Hand-Sachen.

Es ist sehr nöthig, daß man hübsche Hand-Sachen fertig nach dem Tacte spielen lernet, das hilft viel den Tact beym Accompagnement halten zu können. Es macht hier die Violin zuweilen auch eine kleine Pause, nemlich eine Achtel-Pause, der Accompagnist aber wartet nicht darnach, sondern schlägt seine Viertel in gleicher egalen Zeit-Maasse nach einander fort. Das Exempel ist dieses:

N. 2. Accorden = Exempel.
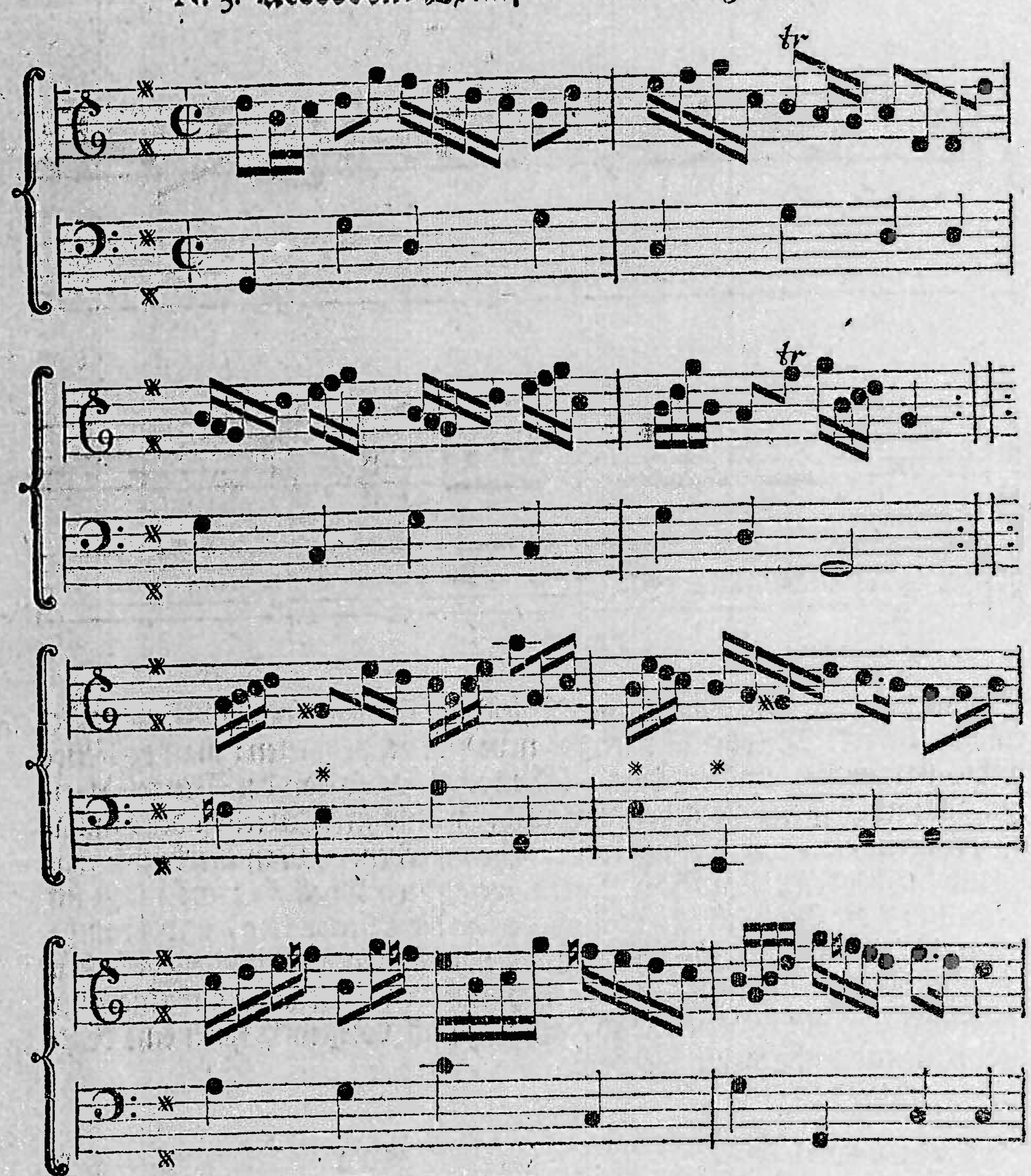




Diß ist vor einen Accompagnisten so leicht als das vorige; indessen machet eine veränderte Melodie hier wieder neue Lust es zu spielen: man reflectire hiebey vornemlich auf den Tact. Die rechte Hand kan der Viertel-Mensur auch gewöhnen, sie gehet auch mehrentheils in Vierteln oder langsamen Achteln, wie wir hernach weiter sehen werden. Man merke sich sonderlich die beyden ersten Baß-Noten im andern Theil *f e*; man lasse im Accord zu *f* die Terzie oben, lasse vor allen die Octave weg, und brauche Motum contrarium. Nach den Griffen muß man ietzo nicht mehr suchen dürfen, sondern man gibt genaue Acht auf den Tact und auf eine gute Fortschreitung der rechten Hand, als wozu im vorigen Capitel eine deutliche Anleitung ist gegeben worden.
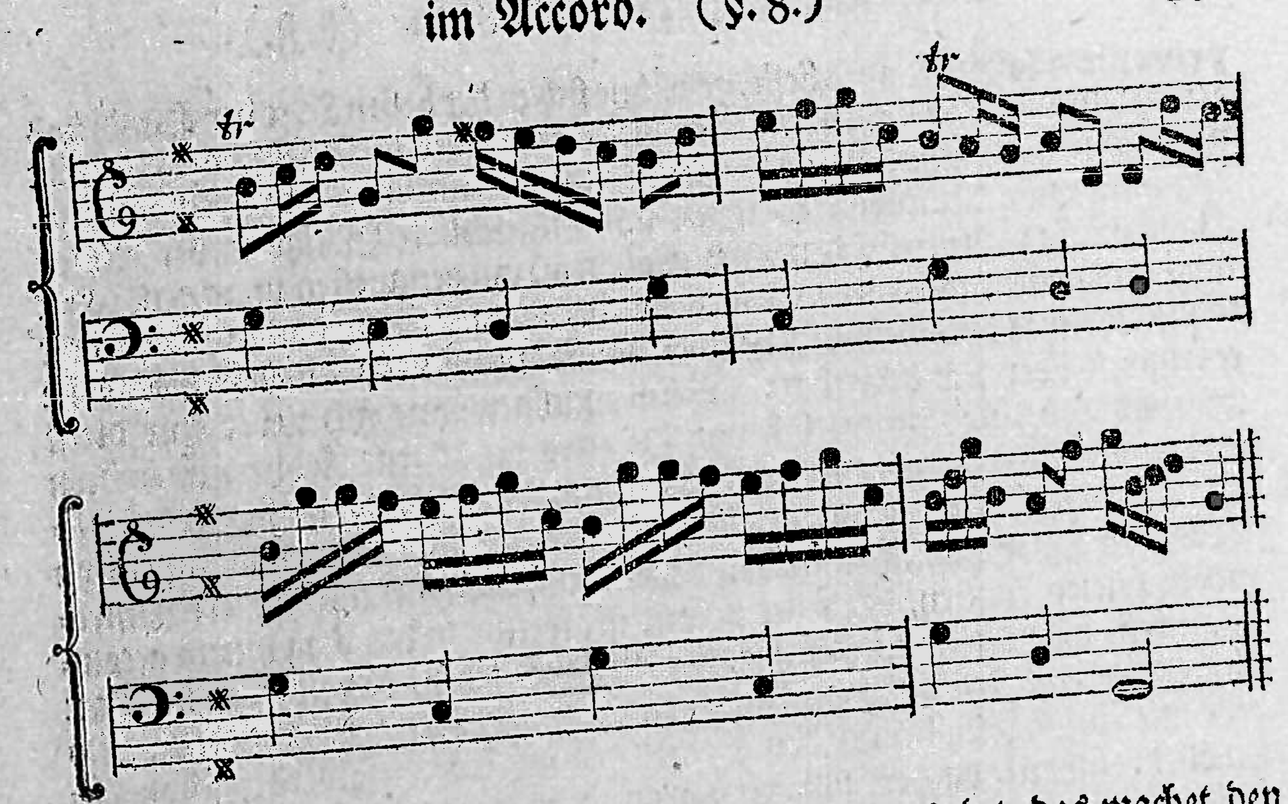
Erinnerung

Derselbe Baß, dazu die Violin verschiedene Mensur hat.

§. 8. Anietzo wollen wir der Ober-Stimme die Art eines Allegro geben. Der Accompagnist machts wieder wie vorher, denn im Baß ist noch keine Aenderung vorgenommen; er muß nun aber schon die Zeit-Maasse eines Viertels kennen, denn die Violin macht bald vier, bald drey, bald zwey Noten zu einem Viertel, wie hier zu sehen.

N. 3. Accorden-Exempel. Ein wenig munter.





Bey diesem Exempel ist sonderlich der Tact zu üben.

Daß es nun hier in der Violin ein wenig bunt aussiehet, das machet den General-Baß nicht schwerer; indessen muß man sich dadurch nicht im Tact irre machen lassen, und seine Viertel nicht anfangen geschwinder zu machen, sondern sich bey diesem Exempel vornemlich auf den Tact legen. Im Anfange gibt ein guter Freund, der etwa ein Instrument dazu spielet, wohl ein wenig nach, das heißt: er wartet oder eilet, ie nachdem der Accompagnist den Tact schleppet, dehnet und folglich zu langsam spielet; oder nachdem er eilet, und zu geschwinde spielet: das erste geschicht gemeiniglich im Anfange, wenn man mit den Griffen noch nicht gut fertig werden kan; das andere aber, nemlich das Eilen, wenn ein angehender Accompagnist einen leichten Baß vor sich hat, worin ihm alle Griffe bekant. Beydes aber taugt nicht. Der Tact ist eine abgemessene Zeit, nach welcher ich einer ieden Note oder Pause, sie sey nun ein ganzer oder halber Tact, ein Viertel, Achtel oder Sechszehn-Theil, nicht mehr oder weniger Zeit verstatte, oder sie länger oder kürzer aushalte, als es die Tact-Art (welche langsam oder geschwinde seyn kan, ie nachdem der Componist sie bey iedem Stücke bestimmet hat) mit sich bringet. Man wundere sich nicht, wenn bey der Uebung dieser leichten Stücke es nicht gleich nach Wunsch fort will. Wer mit einem Anfänger spielet, muß Geduld mit ihm haben, und sich nicht verdriessen lassen, ein Stück etliche mal von vorne wieder anzufangen, und zwar so lange, bis es glücklich, ohne Unterbrechung des Tactes, zu Ende gekommen. Es ist der Tact so wesentlich nöthig, daß viel eher ein unrechter Griff darf vorbey rauschen, als daß der Tact leiden solte. Man übe also

Wie gena derselbe z observiren

pri-

privatim alle Griffe aufs beste, gewöhne sich zu der besten Lage der Hand, und remarquire alle Kleinigkeiten. Spielet man aber in Gesellschaft, so gibt man zwar auch acht, daß alle Griffe und Signaturen getroffen werden, daß man keine Quinten, Octaven und ungeschickte Gänge in der rechten Hand macht; allein auf den Tact ist alsdenn am genauesten zu achten. Hat man etwa einen unrechten Griff gemacht, so muß einen das im Tact nicht stören, welches nothwendig geschehen müste, wenn man seinen Fehler wolte corrigiren oder sich bedenken: Nein, man gewöhne sich lieber nur dreist wegzuschlagen, und nehme sich vor, die etwa begangene Fehler zum andern mal zu verbessern. Genug, wenn man nur vorerst Tact-mässig lernet spielen. Hiedurch aber billige und lobe ich das kühne Verfahren mancher seyn wollenden Accompagnisten nicht, denen nun, weil sie auch andere Instrumente spielen können, der Tact bekant ist, welche in den Tag hinein accompagniren, und die ganze Kunst fast bloß darin setzen, daß sie doch im Tact bleiben und mit den andern Musicis zugleich aufhören: Mit nichten. Ich rede mit Anfängern, die erst den Tact lernen müssen: diese werden schon wissen oder erfahren, daß es, um den Tact nicht zu stören, schon eine Uebung erfordert, seinen erkanten Fehler, ohne ihn gleich zu verbessern, vorbey streichen zu lassen, und daraus seine Unwissenheit erkennen lernen. Denn mit der Zeit muß es doch dahin kommen, daß nicht allein tactmässig gespielet wird, sondern daß auch einem ieden Griff sein Recht widerfähret. Ich habe nun in den drey ersten Accorden-Exempeln den Baß immer ungeändert gelassen, hingegen der Violin im zweyten und dritten Exempel Achtel und Sechszehn-Theile gegeben, um einem Liebhaber hiedurch zu zeigen, wie er auf die Zeit-Maasse und auf die Geltung seiner Noten genau acht geben und dem Violinisten wieder seine Noten, nach der ihm gegebenen Vorschrift, machen lassen muß, ohne sich im geringsten stören zu lassen. Ja ein angehender Accompagnist muß so genau auf alles, was ihm zu machen stehet, acht haben, daß er fast gar auf die Mitspielenden nicht attendiret und nicht wartet, ob er spielet oder pausiret. Kurz! ein ieder spielet seine Partie, bekümmert sich nur, daß er das Seine möge thun, und bleibet mit den andern vor allen Dingen im Tact; ist einem Anfänger nun aber dieses oder jenes Stück schon bekant, und er kan es ohne Mühe heraus bringen, so höret er nach den andern Stimmen, wie sie harmoniren, und wie ein ieder das Seine thut. Im Anfang aber hat man beyde Hände voll mit sich selber zu thun, da muß man sorgfältig acht haben, daß man den Zuhörern ihre Lust durch seine Unachtsamkeit nicht benimt: denn welch eine elende Music gibt es doch ab, wenn der Accompagnist, oder auch nur sonst eine Mittel-Stimme, einen halben oder ganzen Tact zu früh oder zu späte kommt!

Man muß sich im Spielen nicht corrigiren.

Wie es nicht zu verstehen,

und wie es zu verstehen.

Ein ieder muß genau auf seine Stimme Acht haben,
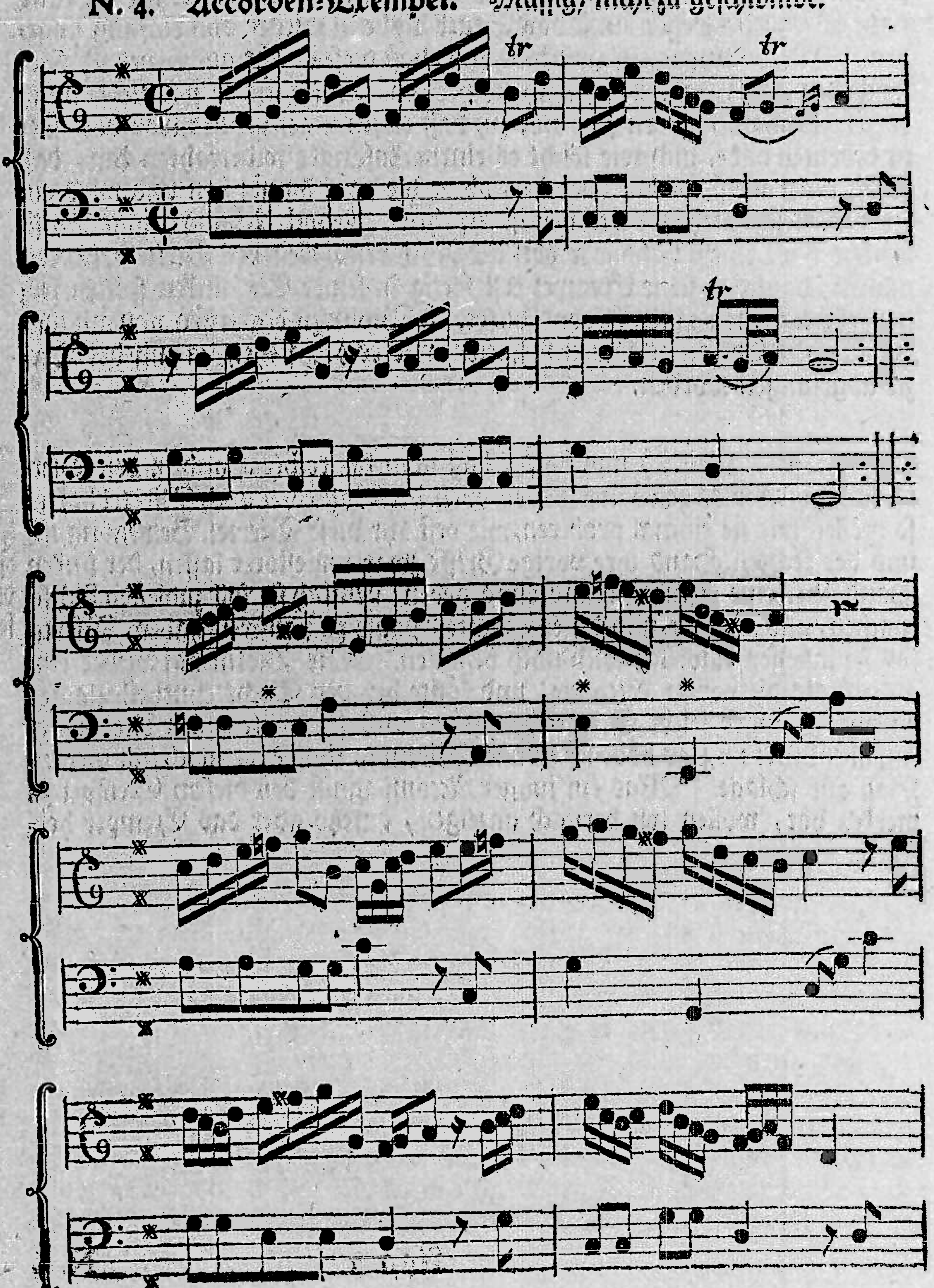
um nicht aus dem Tact zu kommen.
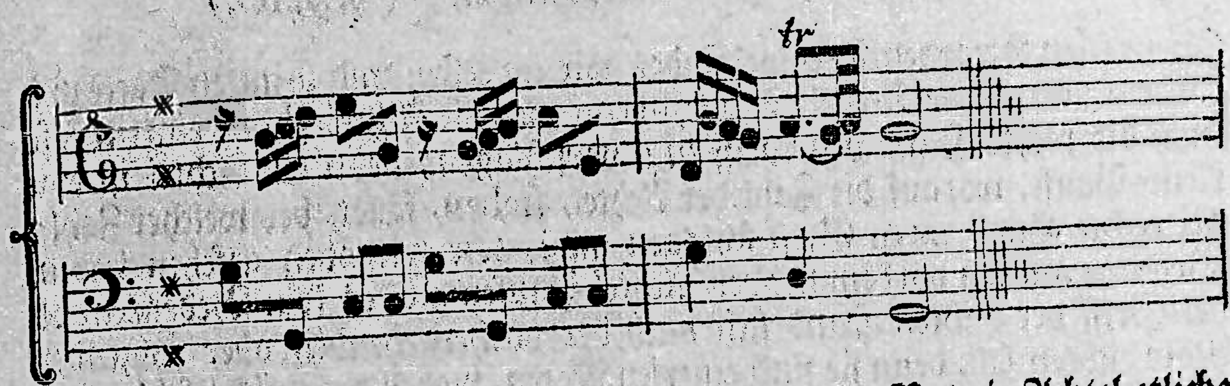
kommt! Wer nicht ganz dumm und unwissend in der Music ist, der kans bald ~~nicht~~ hören; deswegen muß das Stück alsdenn wieder von Anfang angehen. Ein Accompagnist nun hüte sich, daß dieses nicht aus seiner Schuld geschehen muß; darum, sage ich noch einmal, corrigire er sich nicht, wenn er gefehlet hat, sondern sehe nur zu, daß er im Tact bleibe: was das aber zu bedeuten habe, und wie leicht es einem Anfänger widerfahren kan, daß er oft nicht weiß wo hin oder her, ob er hie oder da ist; kan und wird ein ieder, vielleicht mehr als ihm lieb ist, erfahren. Jedoch Uebung bringt Kunst. Dieses habe einem Liebhaber von der Nothwendigkeit des Tactes erinnern müssen, damit er seine Exempel erst fertig in seiner Einsamkeit spielen lernet, ehe er seinen guten Freund bittet, die Violin zu ergreiffen und mit ihm zu spielen. Er kan es immer so spielen, wie es §. 3. stehet, da mit der Terzie angefangen worden.

Dasselbe Exempel, darin aber der Baß zuweilen Achtel und Achtel-Pausen hat.

§. 9. Weil ich nun hoffe, daß man die rechte Hand zu den Viertel-Schlägen wird gewöhnet haben, weil der Baß eben auch Viertel hatte: so wollen wir sie einmal probiren, wie vest ihr diese Viertel-Bewegung ist, und der rechten Hand ihre vorige Griffe zwar ungestöret lassen, der linken Hand aber eine kleine Veränderung geben; nemlich sie soll zuweilen Achtel machen, und auch hie und da eine Achtel-Pause zu pausiren haben, Viertel soll sie indessen zuweilen auch noch behalten. Die Violin hat wieder eine andere als die vorige Melodie, und könte bey den Sechszehntheil-Pausen einem Anfänger leicht Gelegenheit geben auch zu warten; der Accompagnist aber denkt: Was habe ich mit der Violin zu thun? wenn ich nur meinen Baß gut schlage. Was ein junger Accompagnist bey diesem Exempel zu merken hat, wollen wir hernach anzeigen, anietzo aber das Exempel hersetzen.

N. 4. Accorden-Exempel. Mässig, nicht zu geschwinde.
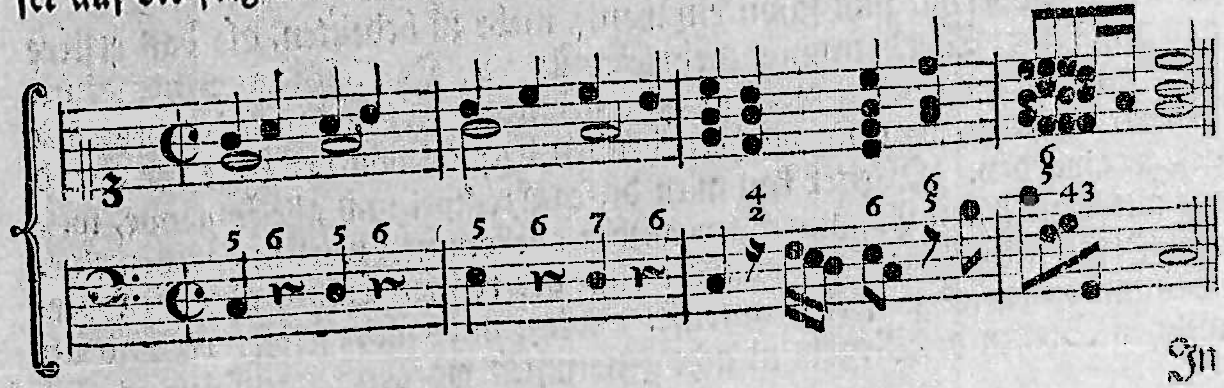




Erinnerungen

Zuerst merken wir hiebey an, daß wenn im Baß eine Note in Achtel etliche mal nach einander vorkommt, alsdenn immer ein Achtel allein nachgehet, und wenn vier oder auch mehr da sind, der Griff nur zum ersten und dritten Achtel geschlagen, wird das andere und vierte Achtel schlägt die linke Hand allein nach: auf diese Weise bleibt die rechte Hand in einer sanften egalen Bewegung, und erhält den Accompagnisten im Tact. Eine kleine Uebung macht dieses sehr leicht. Man zählet bey vollem Tact, das ist, bey vier Viertel-Tact lieber acht als vier: denn wenn im Baß Achtel stehen, so thut man viel besser, wenn man von Eins bis Acht, als nur bis Vier zählet; die Bewegung der Achtel ist lebhafter, und ein Anfänger kan sich so leicht nicht verwirren; diß Zählen aber geschicht im Sinne. Zum Viertel, wo eine Achtel-Pause (dergleichen wir hier in der letzten Hälfte des Tactes etliche mal finden) hinter stehet, zählet man drey, und zwar fällt die Zahl 5, 6, 7 drauf; die rechte Hand aber behält ihre Egalität und schläget zu den Zahlen 1, 3, 5, 7. Wer nun Tact-mässig 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 zählen kan, dem wird diß Exempel nicht schwer seyn, sonsten ist es nach Anleitung des ersten Theils meines Clavierspielers zu exerciren. Es schlägt also die rechte Hand zu der Achtel-Pause den Griff an, den die folgende Note, als welche allein nachschläget, haben solte. Wir werden hernach weiter sehen, wie kleine und grössere Pausen zuweilen eine Ziffer über sich haben, da denn die Ziffer über einer etwas langen Pause sich auf die vorhergegangene Note beziehet, stehet aber eine Ziffer über eine kurze Pause, so beziehet sich die Ziffer auf die folgende Note, wie aus diesem Exempel zu ersehen.

Von kurzen Pausen.
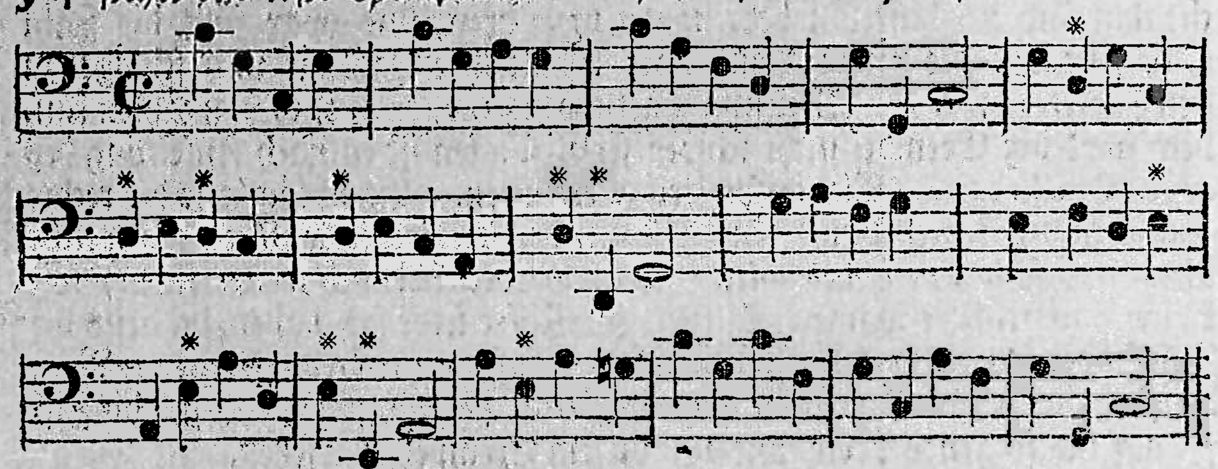
Von bezifferten Pausen.



In unserm Accorden-Exempel finden wir im ersten und neunten Tacte zwischen *d* und *g* eine Achtel-Pause, wenn nun die Achtel-Pause eintritt, so muß die rechte Hand den Griff zu *g* vorschlagen; denn ein Achtel ist eine kleine Pause, worauf die Zahl der Achtel, sieben, fället, bey welcher Zahl 7 die rechte Hand ihren Griff schlagen muß, wie wir oben gesehen haben. Bey den andern vorkommenden Achtel-Pausen gibt es kein Bedenken, ob der Griff der rechten Hand sich nach der vorhergehenden oder folgenden Note richten soll, denn sie sind einerley Noten, wobey man nicht fehlen kan. Im obenstehenden kleinen Exempel, stehet eine Ziffer über eine Viertel-Pause, welche schon als eine lange Pause angesehen wird, deswegen wird die vorhergegangene Note gemeynet, wie aus den ausgeschriebenen Griffen zu sehen; hingegen wenn eine Ziffer über eine Achtel- oder Sechszehntheil-Pause stehet, so wird die folgende Note gemeynet, als hier *f* und *h*, wozu die rechte Hand den Griff anticipiret. Dieses ist, was wir bey diesem Exempel haben anmerken wollen.

Das Accorden-Exempel aus dem 1. Abschnitt, nach dem Baß allein.

§. 10. Wir haben im ersten Abschnitt Cap. VIII. auch sechs Accorden-Exempel, welche sich hieher wieder gut schicken; es muß aber die Discant-Stimme nicht drüber stehen, sondern nur der Baß allein. Weil sie wenig Raum wegnehmen, so mögen sie hier wieder stehen. Cap. VIII. §. 4. stehet das erste Exempel aus *c dur*, und ist der Baß dieser:
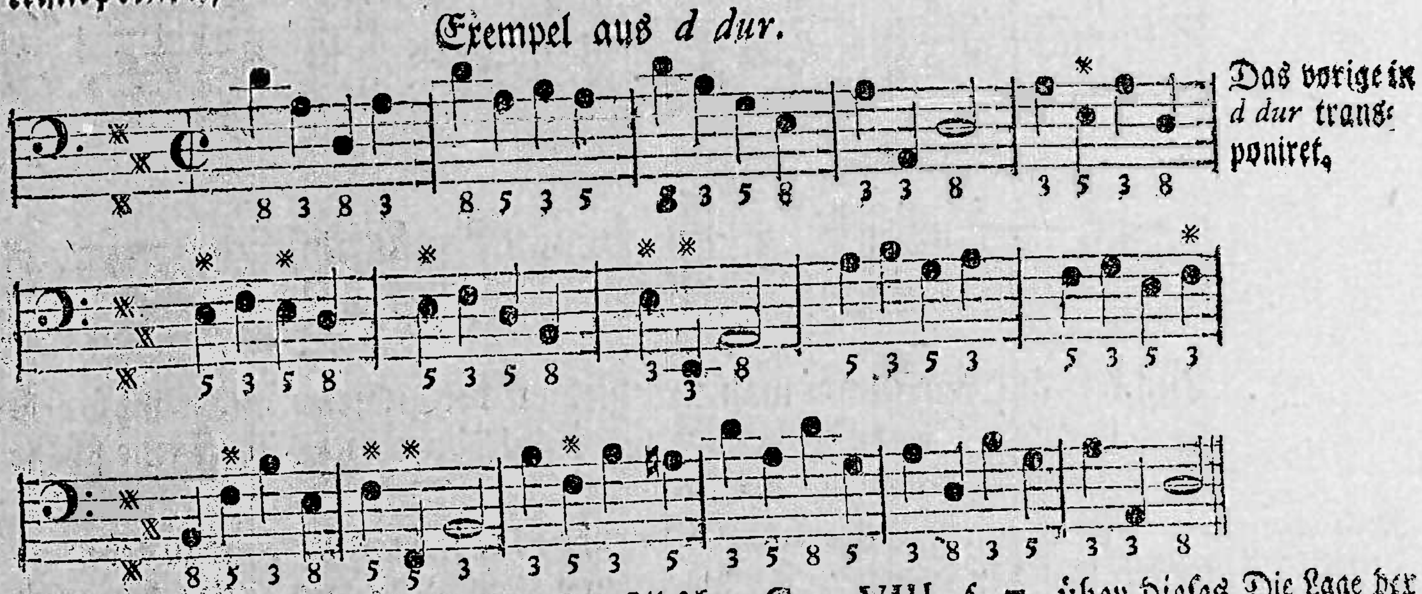


Wie hiebey der erste Abschnitt wieder nachzusehen.

Dieses Exempel hat nun schon ein wenig mehr zu bedeuten, als das erstere aus dem Liede: Werde munter mein Gemüthe ꝛc. Den Motum contrarium muß man hier vor allen wohl in acht nehmen. Man kan sich anietzo mit Nutzen bedienen, was im vorhergehenden Capitel von der Lage der Hand gelehret worden. Weiter kan man dieses Exempel und alle folgende, welche aus dem ersten Abschnitt hier wieder vorkommen werden, an bemeldetem Orte nachschlagen, wo man die Lage der rechten Hand, oder die Ober-Stimme eines ieden Griffs antrifft. Man untersuche selbst, ob und an welchen Stellen die Regeln in acht genommen worden: man spiele es nun

erst wieder etliche mal aus dem ersten Abschnitt, und wenn man nun von allem Grund und Ursache hat eingesehen, so spiele man es nach dem hier stehenden Baß. Wir haben dieses Exempel auch in *d dur* und in *b dur* transponiret, wir wollen es hier auch zur Uebung hersetzen.

Exempel aus *d dur*.
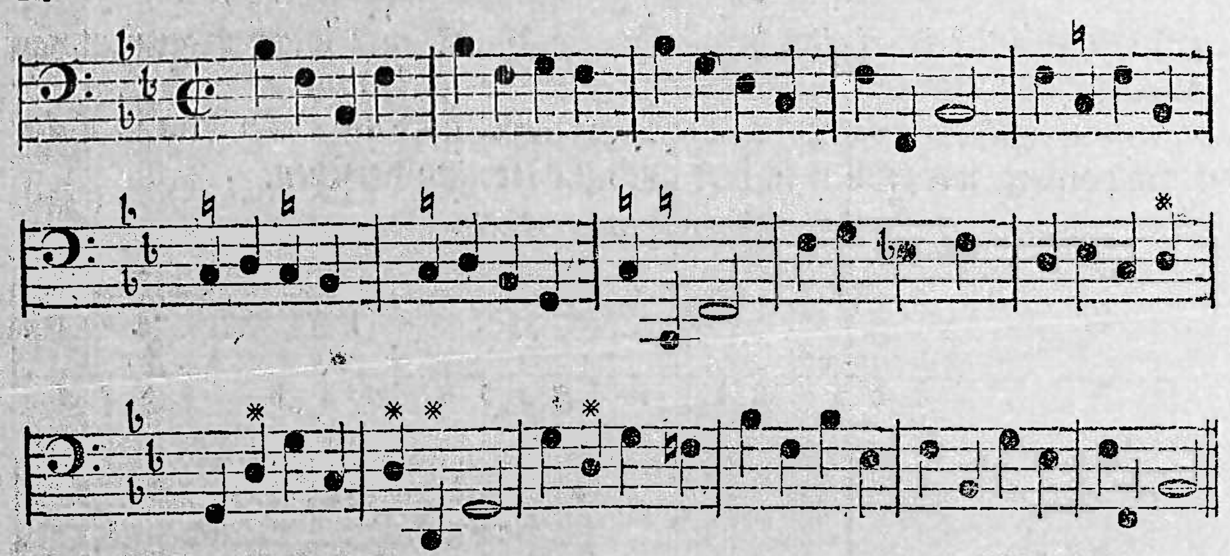


Das vorige in *d dur* transponiret.

Die Lage der rechten Hand ist durch Ziffern angezeiget.

So wie die Lage der Hand im 1sten Abschn. Cap. VIII. §. 7. über dieses Exempel stehet, gehet es fast ein wenig zu hoch, es gehet nemlich bis $\overline{\overline{g}}$ im 3ten und 14ten Tact, einem Choral-Spieler ist es nicht ungewohnet mit der rechten Hand bis $\overline{\overline{g}}$ zu kommen, und dem zu gute und zur Uebung ist die rechte Hand auch nur ausgesetzt, im Accompagnement aber gehet man so hoch nicht und man kan manches auch näher beysammen haben. Deswegen habe ich unter einer ieden Baß-Note dieses Exempels eine Ziffer gesetzt, welche das Intervallum, so oben liegen kan, andeutet. Wer erstlich einsiehet an welchen Stellen Motus contrarius muß gebrauchet werden, und wie das Springen in der rechten Hand zu vermeiden; kurz, wer bis hieher in meinem Buche mit Fleiß gelesen und auf alles recht gemerket hat, dem werde nicht mehr nöthig haben die Lage der Hand weiter hin zu zeigen, dahero werde auch nicht viel davon mehr sagen. Es wäre eine sehr nützliche Uebung, wenn einer diesen Baß ausschriebe und den Discant selbst darüber setzte, als der ja, wie man nun schon einsehen kan, aus dem Baß fliesset und folget; er ordnet erstlich die oberste Stimme seines Griffes, machet den Schwanz der Noten in die Höhe und setzet alsdenn die beyden Mittel-Stimmen dazu, hernach untersuchet er, ob er auch hie oder da gefehlet und worin er gefehlet hat. Wer Lust zu dieser schönen nützlichen Uebung hat, der wird nun schon wissen, wie ers angreifen soll. Nun wollen wir unser Exempel aus *b dur* hersetzen.

Anweisung, wie man die Griffe selber ausschreiben kan.

Dasselbe Exempel aus *b dur*.
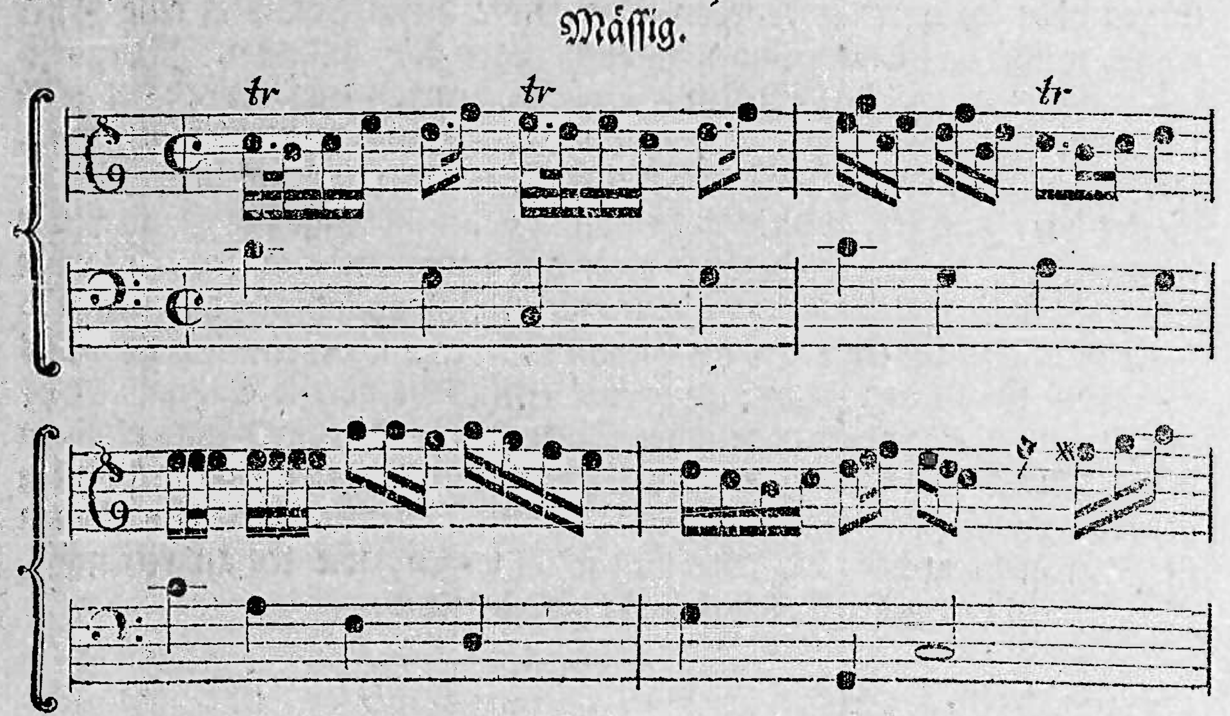


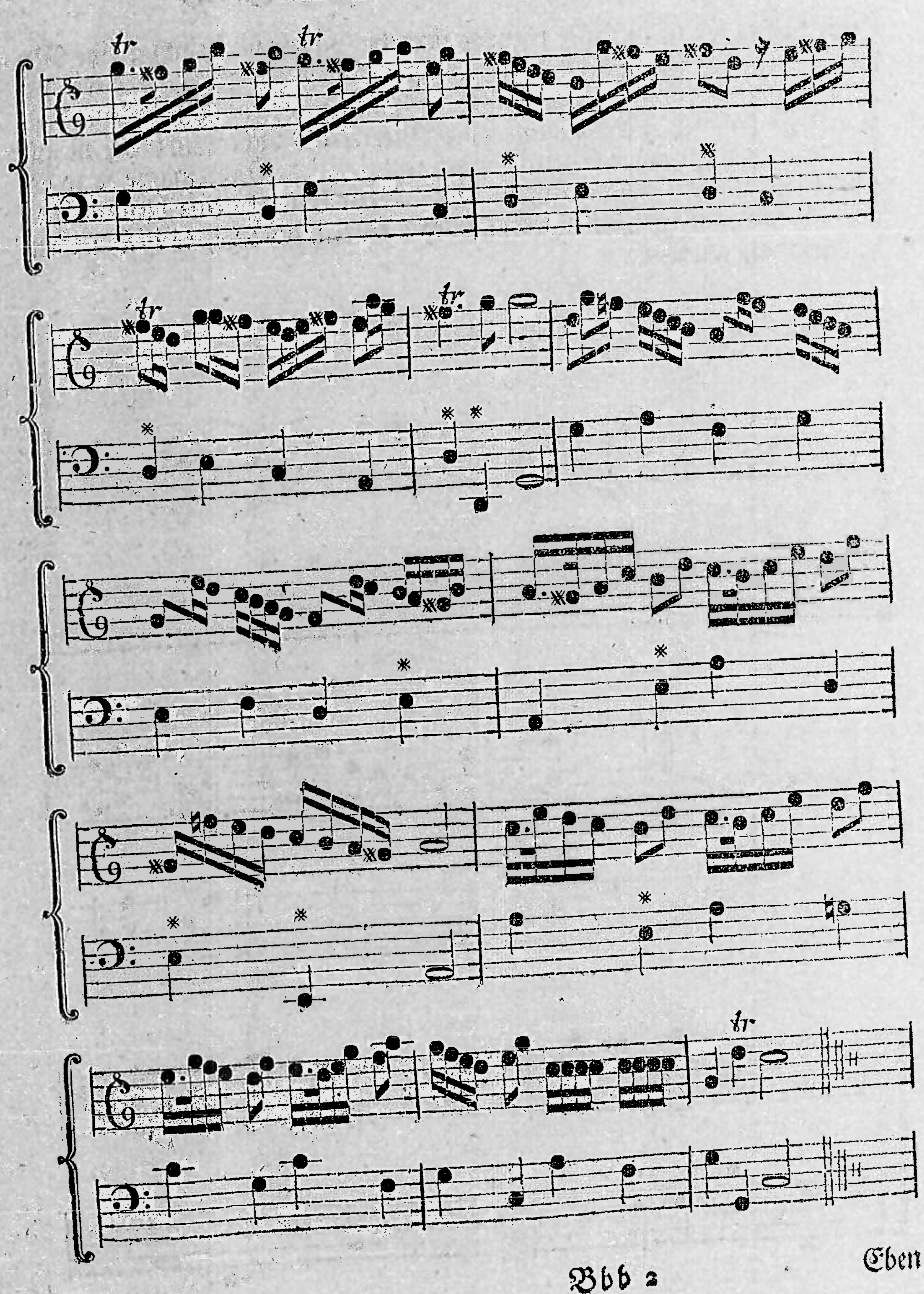
Bey diesem Exempel kan man nun die Lage der rechten Hand wohl so nehmen, wie sie l. c. §. 10. drüber stehet. Man übe ja *b dur*, es ist eine schöne Ton-Art und kommt sehr oft vor.

Diese drey Exempel mit einer Violin, um sich im Tact zu üben.

§. 11. Um noch einmal Gelegenheit zur Uebung im Tact zu geben, so wollen wir diesen dreyen Exempeln eine Violin zufügen; man kehre sich nicht daran, wenn es nicht gleich fort will, vielleicht sind diese Exempel ein wenig schwer. Vorhero muß man alles in seiner Einsamkeit wohl exerciret und gelernet haben, desto besser gehet das Accompagnement hernach. Wir wollen dem Baß seine Viertel lassen, damit man sich recht zu den Viertel-Schlägen, dergleichen sehr oft in der rechten Hand vorfällt, gewöhne.

Mässig.

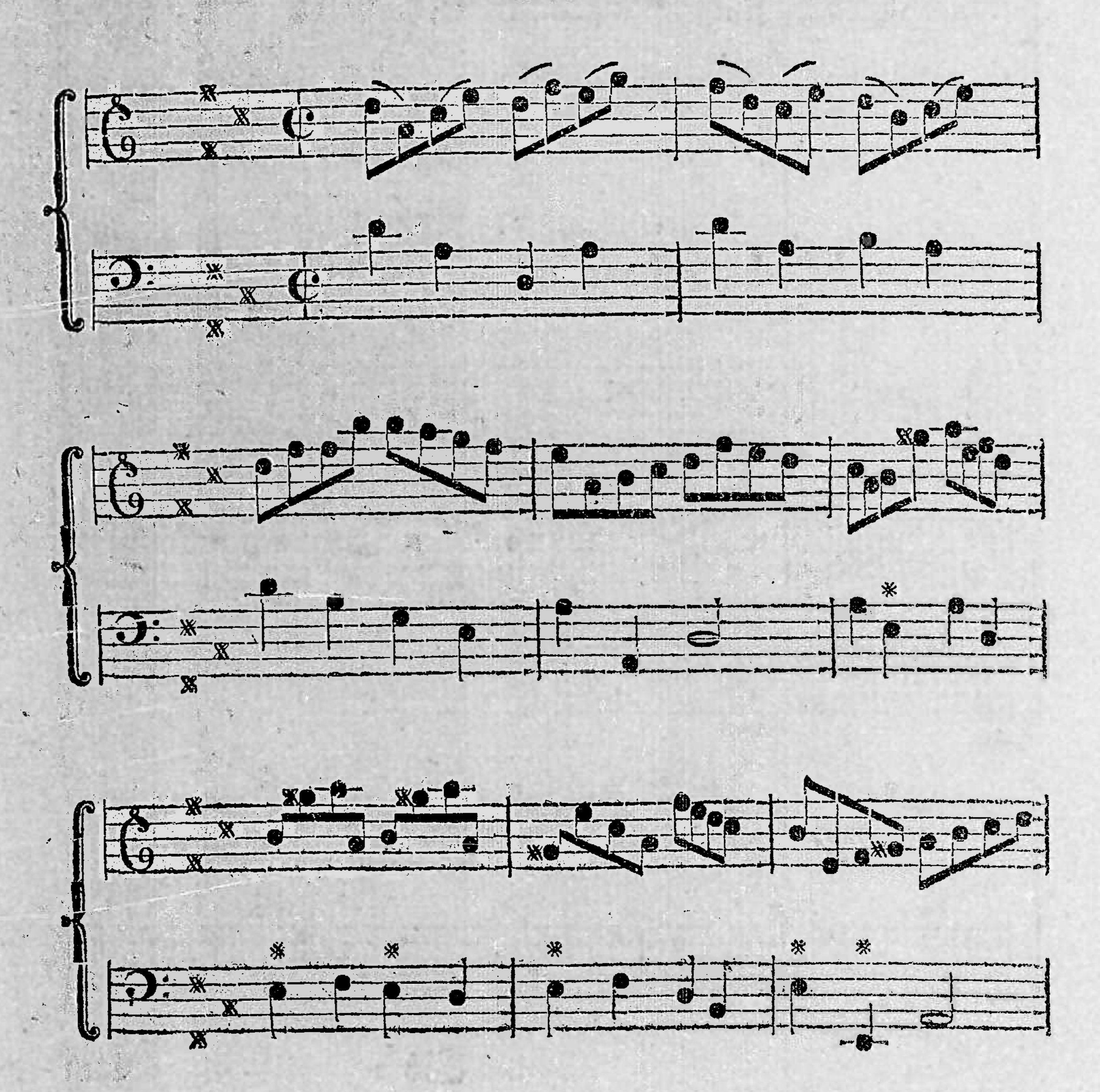


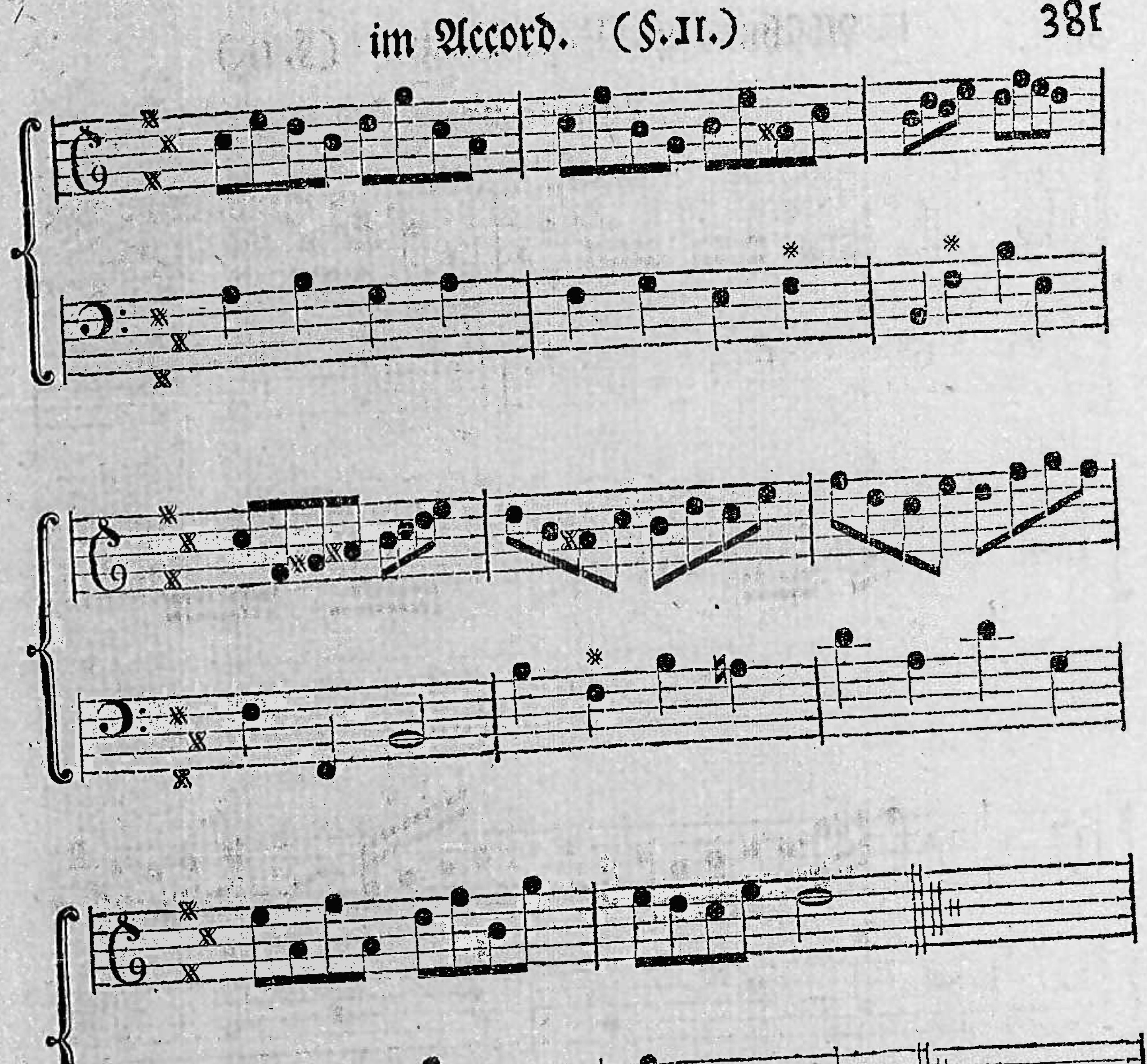


 Eben

Eben diesem Baß, in *d dur* transponiret, wollen wir nun einmal eine Melodie geben, da die Violin in beständigen Achteln fortgehet, und welches ein wenig geschwinde gehen kan, der Violinist siehet seine Achtel als Sechszehntheile und der Accompagnist seine Viertel als Achtel an; diß ist gut zur Uebung, wenn man seinen Baß erst fertig kan. Man mache es so geschwinde, als man es ausführen kan. Man könte es eine Double nennen, dergleichen vor Zeiten gebräuchlicher waren, als ietzo, es ist keine Ruhe darin, als am Ende.
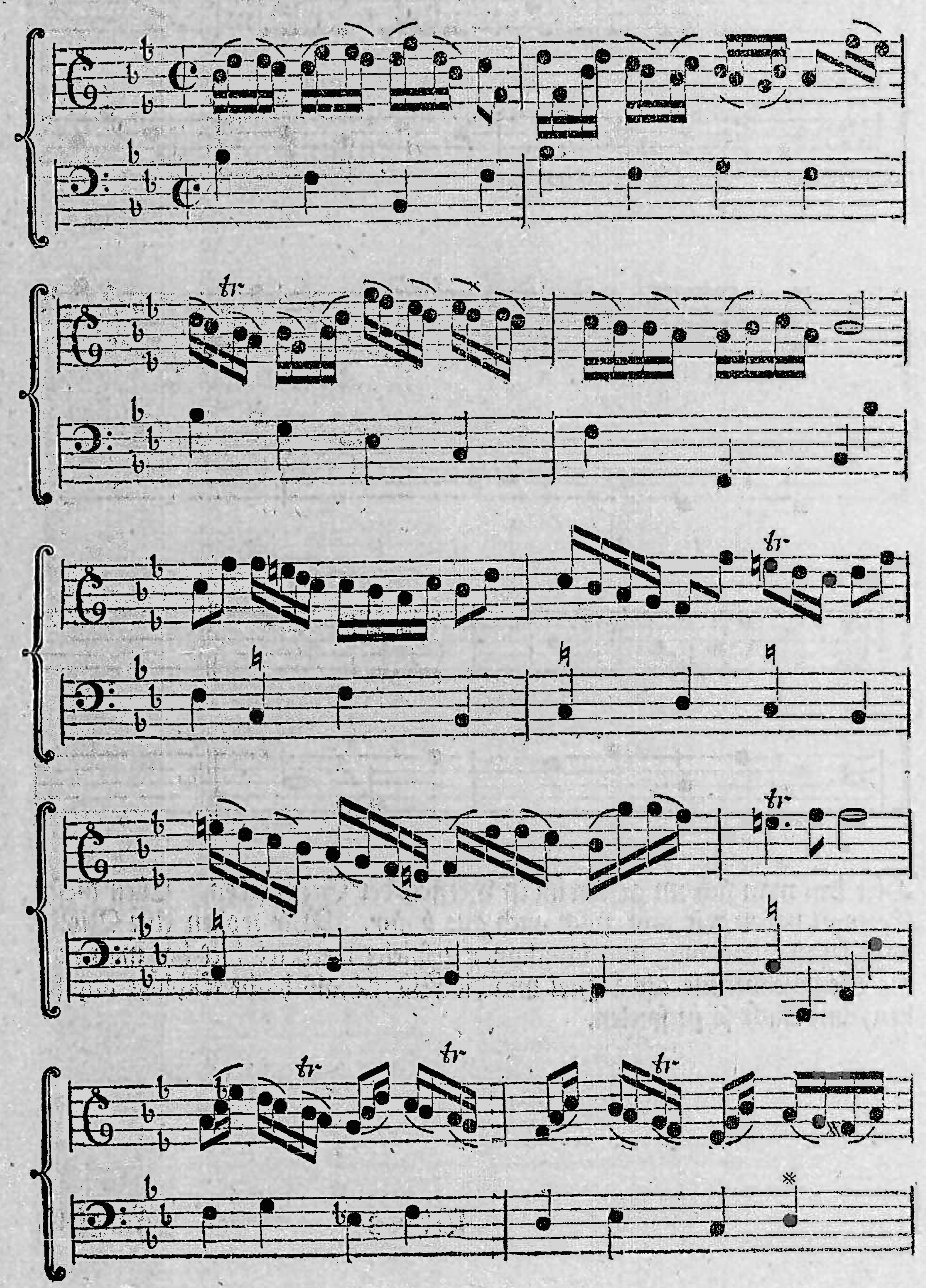
Etwas geschwinde.
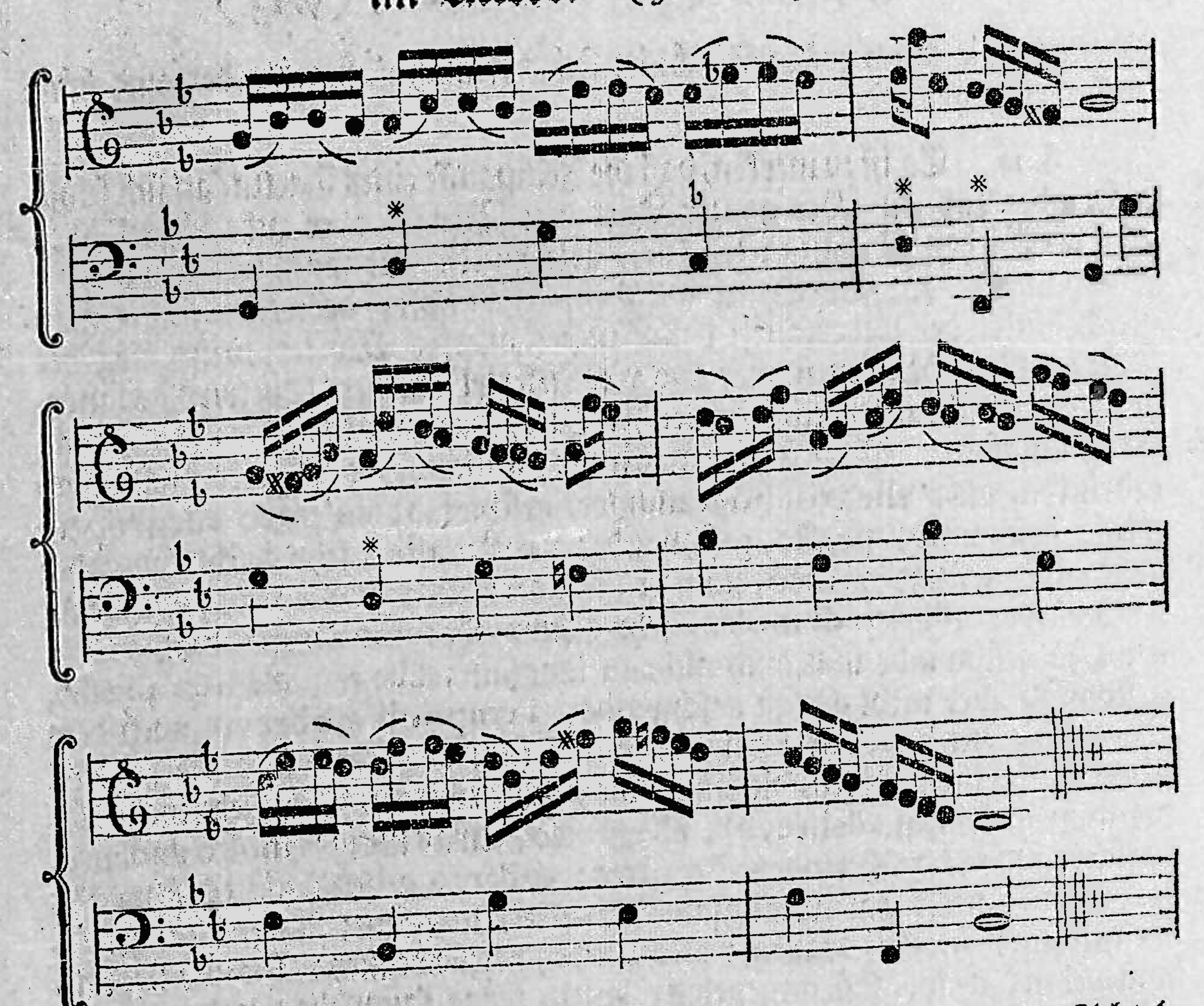




Hier kan man sich im geschwinden Treffen der Griffe üben. Eben dieses Exempel haben wir nun noch auch aus *b dur*. Wir wollen eine Violin dazu setzen, das mag nun langsamer gespielet werden; hier hat man nun die Sechszehntheile als Achtel und die Viertel als halbe Schläge anzusehen, und auch so zu spielen.

Langsam.





§. 12. In diesem Exempel werden die Sechszehntheile als Achtel, die Achtel als Viertel und die Viertel als halbe Tacte gespielet und angesehen, wie wir schon erwähnet haben. Hiebey möchte nun ein Anfänger fragen, warum läßt man die Sechszehntheile nicht allezeit Sechszehntheile, die Achtel nicht immer Achtel, und die Viertel doch nicht immer Viertel seyn? Warum hätte man hier nicht lieber statt der Sechszehntheile Achtel, und im vorigen Exempel statt der Achtel Sechszehntheile machen können; das wäre ja besser gewesen, und man hätte alsdenn auch nicht nöthig gehabt zu erinnern, daß man hier die Sechszehntheile als Achtel und dort die Achtel als Sechszehntheile anzusehen und zu spielen hätte? Was bedeutet das? Das kömmt mir wunderlich vor. Hierauf antworte: Es hätten freylich in diesem Exempel statt der Sechszehntheile wohl Achtel und im vorigen statt der Achtel wohl Sechszehntheile können genommen werden; da denn in diesem Exempel aus Einem Tacte zweene, und im vorigen Exempel hingegen aus zweenen Tacten Ein Tact geworden wäre; allein hiedurch wären diese beyde Exempel dem ersten Exempel und ihrem Muster

Einwurf, warum die 16theile zuweilen als 8tel zu spielen.

Beantwortung.

Muster (wie es im ersten Abschnitt stehet) unähnlich geworden und hätte doch wenig geholfen.

Die Zeit-Maasse des Tactes wird zu Anfang eines Stückes angedeutet,

§. 13. Es ist zu merken, daß die Zeitmaasse eines Tactes (an sich selbst, nicht aber daß ein ieder ganzer Tact vier Viertel oder acht Achtel hat) sehr verschieden ist, lang oder kurz, geschwinde oder langsam, so wie ieder Componist sie für sein Stück am dienlichsten hält; deswegen findet man gleich hinter der Ueberschrift des Stückes allerley Wörter, wenn auch der Tact in allen Stücken immer aus vier Viertel bestehet, (diß wird genannt, ganzer oder schlechter, egaler, gleicher Tact) da heißt es: Aria, geschwind. Aria, langsam. Man bedienet sich oft Italiänischer Wörter dieses auszudrücken, als: allegro, heißt munter, geschwind; un poco allegro, ein wenig geschwind; presto, geschwinde; presto assai, sehr geschwind, oder geschwind genug; vivace, munter, lebhaft; un poco vivace, ein wenig geschwinde; allegro di molto, sehr geschwinde; moderato, mässig, d. i. nicht zu geschwinde und auch nicht zu langsam; allegro mà non presto, geschwind aber nicht gar zu geschwinde; Tempo di allabrevo, nach dem Tact, wie ein allabreve gespielet wird; (im allabreve sind die Viertel schon geschwinde Noten, die Achtel die geschwindesten, Sechszehntheile findet man in keinem allabreve); allegretto, etwas lustig; molto andante, in starken etwas geschwinden Schritten; andante, gehend, nicht geschwind; larghetto, nicht gar zu langsam; adagio, langsam; largo, langsam, weitläuftig; mesto, traurig; affettuoso, herzbeweglich; soave, lieblich, angenehm; dolce, süß, angenehm; lento, träge, saumselig; und was man mehr für fremde Wörter findet, als; allegro furioso, wütend, lustig; amoroso, verliebt; spirituoso, feurig, munter; con spirito, geistreich, lustig, 2c. Heut zu Tage bedienet man sich teutscher Wörter, als: geschwinde; ein wenig geschwind; etwas geschwind; nicht zu geschwind; sehr geschwind; langsam; etwas langsam; mässig (d. i. nicht zu geschwind und auch nicht zu langsam); sehr langsam.

durch gewisse Italiänische Wörter, die erkläret werden.

Jetzt bedienet man sich teutscher Wörter,

§. 14. Um den Affect und um auch zugleich die Tact-Art auszudrücken und anzuzeigen, findet man unter andern auch wohl folgende Wörter: **zärtlich, lebhaft, liebreich, munter, lustig, tändelnd, gefällig, ernsthaft, reizend, pathetisch, kriegerisch, aufgeweckt, sanft, schmeichelnd und kühn, etwas ernsthaft, freudig, angenehm, hurtig, unschuldig, muthig, schleichend, süß, gelassen, traurig, prächtig,** und was dergleichen Wörter mehr seyn mögen, und noch immer mehr können erdacht werden, dadurch der Componiste dem Spieler seines Stückes anzeiget, was vor einen Affect er habe ausdrucken wollen, und was in einem Stücke herrschen und erweckt werden soll bey den Zuhörern. Eben hie-

durch

hiedurch nun wird nicht nur hauptsächlich der ganze Vortrag eines Stückes bestimmet und angezeiget, sondern auch zugleich die Art des Tactes (ob er geschwind oder langsam seyn soll) offenbaret, und zwar mehr als die blosse Schreib-Art der Noten in Sechszehntheile, Achtel, Viertel rc. thut. Denn da die Währung der Zeit eines Tactes von 4 Viertel so sehr verschieden und mancherley seyn kan, wie wir aus den beygefügten Wörtern erlernen müssen; so bekommt eine iede Art Noten (es mögen nun Sechszehntheile, Achtel oder Viertel oder halbe Tacte seyn) ihre abgemessene Zeit, kurz oder lang, kürzer oder länger, nach dem Worte welches den Affect und zugleich die ihm gebührende Zeit-Maasse eines Stückes anzeiget.

den Tact zu bestimmen.

§. 15. Es dienet also die verschiedene Mensur der Noten, in so ferne sie Sechszehntheile, Achtel, Viertel, halbe und ganze Tacte sind, mehr zur Einrichtung eines ganzen Stückes nach allen seinen Partien oder Stimmen, damit ein ieder die ihm gegebenen Noten zur rechten Zeit möge eintreten und hören lassen, um eine liebliche vorgeschriebene Harmonie zuwege zu bringen; als daß sie schlechterdings nur das langsame oder geschwinde solte anzeigen. Es kan also, wie hier, ein Stück in lauter Sechszehntheile stehen, und dem ohngeachtet doch langsam gehen, oder auch lauter Achtel haben und doch geschwinde gehen. Ein Anfänger, wenn er etwa in einem Stücke viele Sechszehntheile siehet, so denket er gleich: das Stück ist schwer, das muß sehr geschwinde gehen: das folget aber nicht immer. Siehet er aber lauter Achtel, oder wohl gar viele Viertel und halbe Tacte, so denket er bald, ey das ist leicht, das gehet nur langsam; allein wie verwundert er sich, wenn er ein Allabreve, (worin nichts als Viertel, Achtel und halbe Tacte vorfallen) eine Gique (welche mit geschwinden Achteln zu thun hat) oder ein Presto so geschwinde spielen höret, und hingegen im Adagio oder Andante die Sechszehntheile so langsam und sittsam einher treten höret.

Nutzen der verschiedenen Mensur der Noten, nach ihrer Schreib-Art.
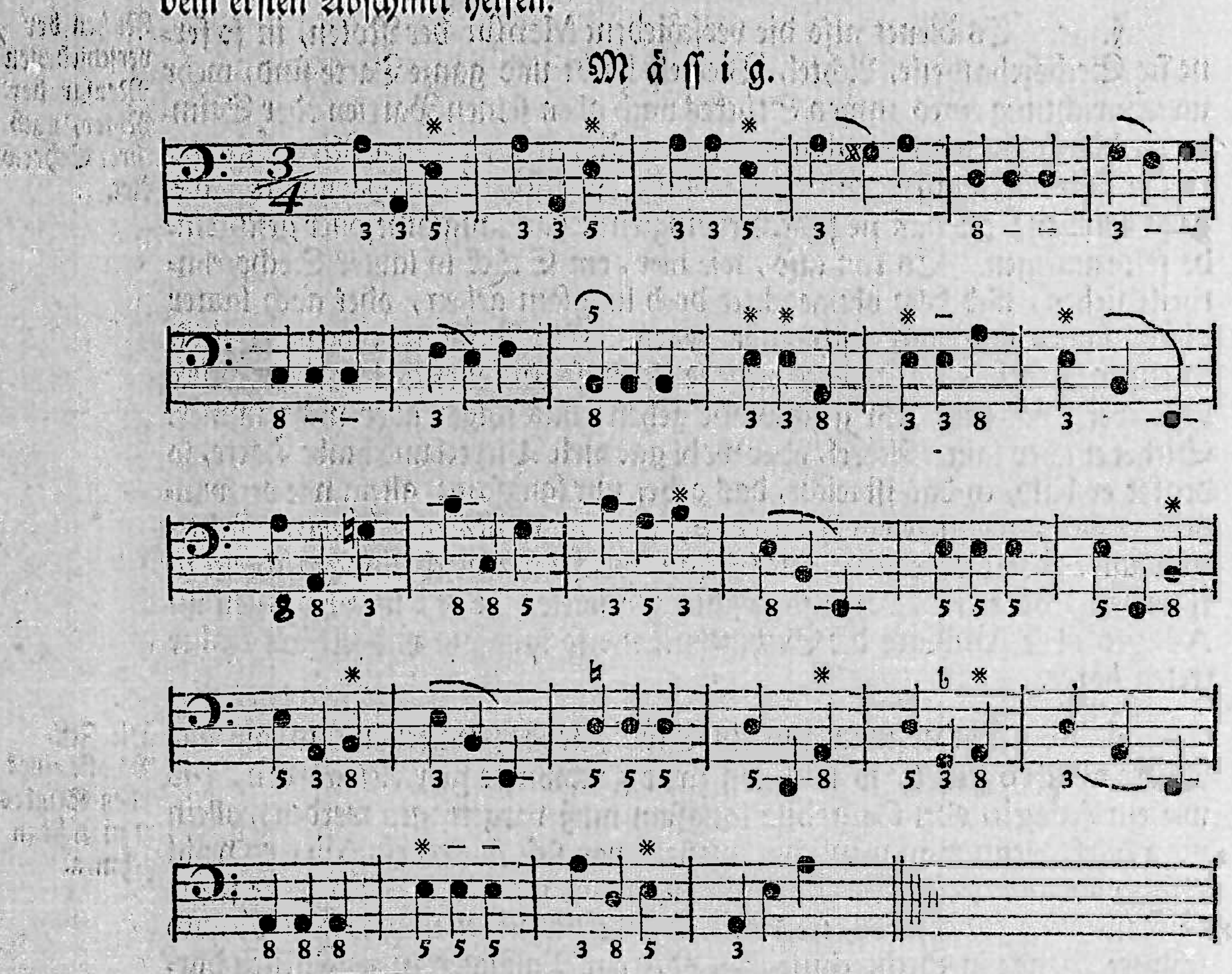
§. 16. Findet man also ein Stück, wobey weiter nichts als das Wort allegro stehet, so muß diß zwar geschwinde gespielet werden, (so wie ein Adagio oder Cantabile langsam muß vorgetragen werden), allein man darf, wenn man nemlich nur allein vor sich spielet, ein Allegro wohl erstlich etwas langsam im Tact spielen, damit man es hernach lerne so geschwinde, wie es seyn soll, spielen. Sonderlich siehet man erst zu, ob auch schwere Gänge in Sechszehntheilen oder gar Passagien in 32 Theilen darin vorkommen, damit man keine geschwindere Tact-Art erwähle, als man durch das ganze Stück commode ausführen kan. Einige Sachen nehmen sich, wenn sie geschwinde gespielet werden, viel besser heraus, als wenn man sie träge oder langsam spielet; so wie im Gegentheil eine devote geistliche Arie

Die Zeit-Maasse eines ieden Stückes ist in Acht zu nehmen.

Arie oder ein rührendes Affettuoso eine langsame Zeit-Maasse liebet; und nicht geschwinde darf gespielet werden. Nun wird man einsehen, warum die Sechszehntheile oft als Achtel, und die Achtel oft als Sechszehntheile 2c. müssen gespielet werden.

Accorden-Exempel aus *A moll*, nach seinem blossen Baß.

§. 17. Anietzo wollen wir weiter gehen, und zu mehrerer Uebung, so wol in den Accorden, als auch im Dreyviertel-Tact, die im ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 12. 13. und 17. befindliche Accorden-Exempel aus *a moll*, *g moll* und *h moll* hersetzen. Wir nehmen erstlich den blossen Baß; die Lage der rechten Hand wird man nun schon selber wissen, oder man kan sich aus dem ersten Abschnitt helfen.
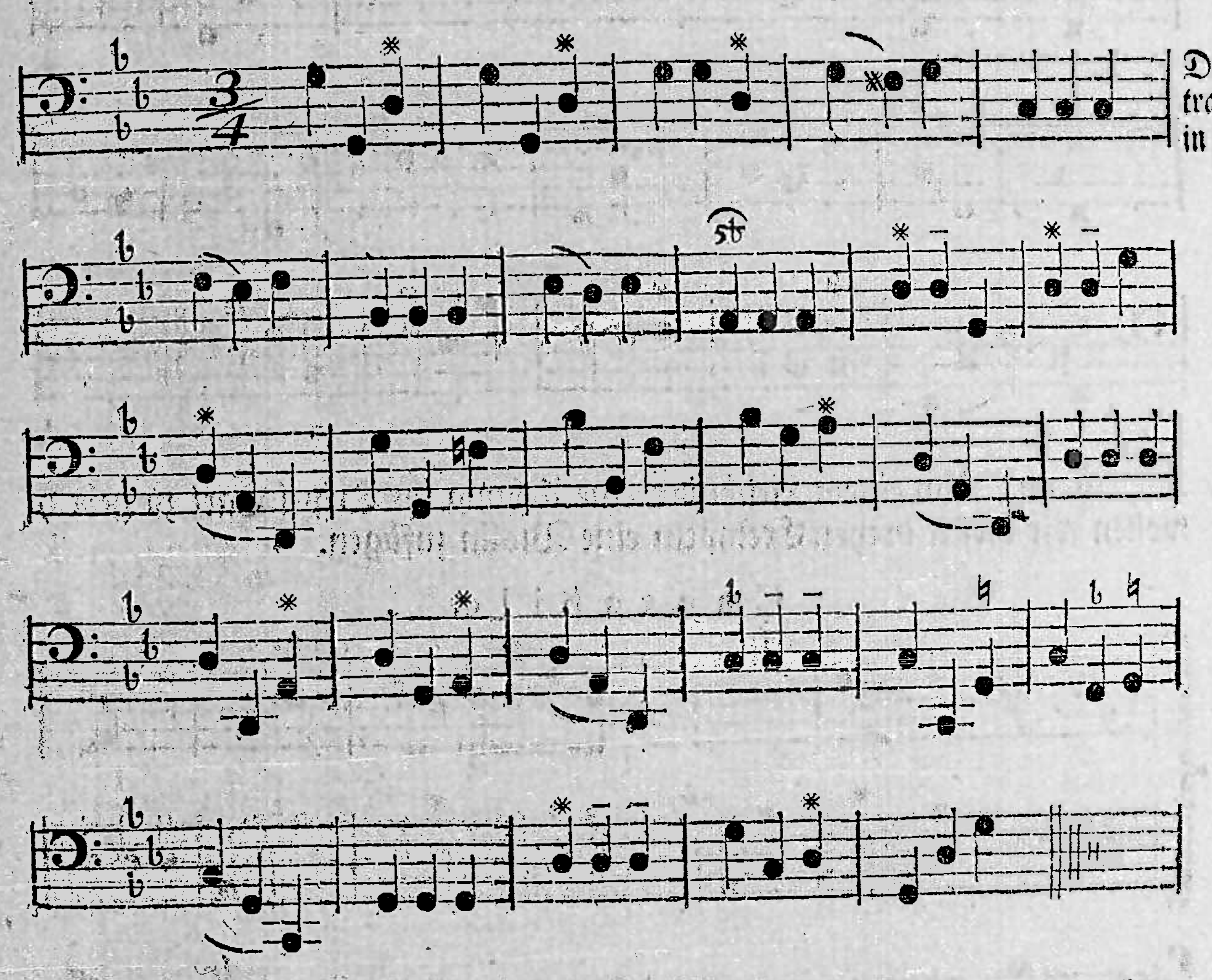


Wenn im Dreyviertel-Tact viele Viertel folgen, so geht das mittelste Viertel durch, wenn nemlich die Note nicht von ihrer Stelle weichet oder

nur

nur in die Octave fället, schlägt deswegen die rechte Hand hier oft nur den Griff zur ersten und letzten Note an, wie im ersten Abschnitt Cap. VIII. §. 12. nachzusehen. Man hat hier auch nicht nöthig, die rechte Hand so viel springen zu lassen, wie l. c. in der ausgeschriebenen Discant-Stimme zu sehen: denn im Accompagnement wird der nächstgelegene Griff genommen und darf die rechte Hand nur fein ruhig bleiben. Zur Nachricht habe die Ober-Stimme durch eine kleine Ziffer unter den Baß angedeutet, wornach man sich exerciren kan. Es hat der Dreyviertel-Tact an sich eine etwas muntere Bewegung, deswegen alle Griffe fertig in den Fingern seyn müssen, damit der Tact nicht aufgehalten werde. Nun wollen wir es auch aus dem *g moll* und *h moll* hersetzen.

Von der Lage der Hand in diesem Exempel.
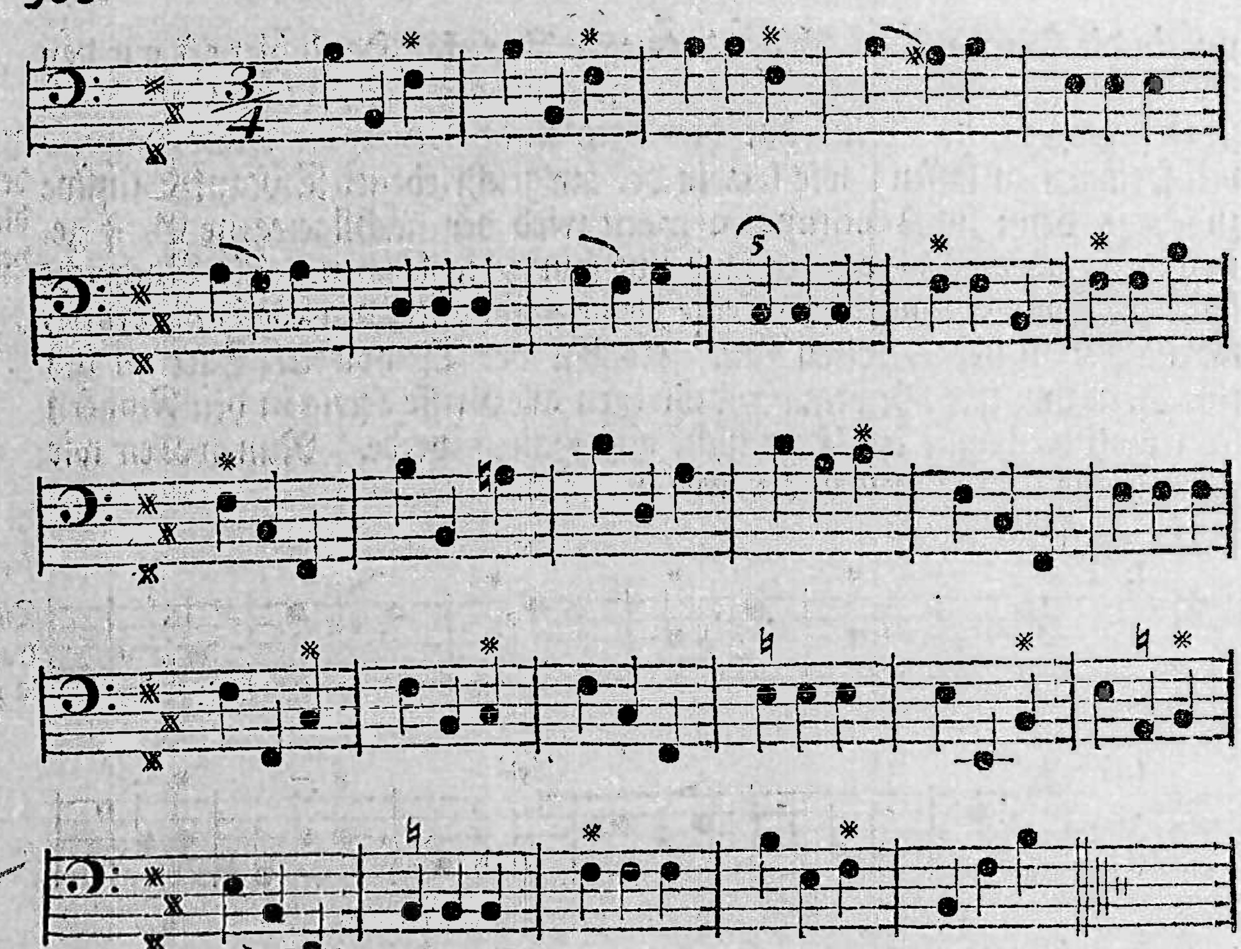
Das vorige, transponiret in *g moll*,



Aus *h moll* wird es vielleicht am schweresten zu spielen seyn, wie man hier probiren kan.
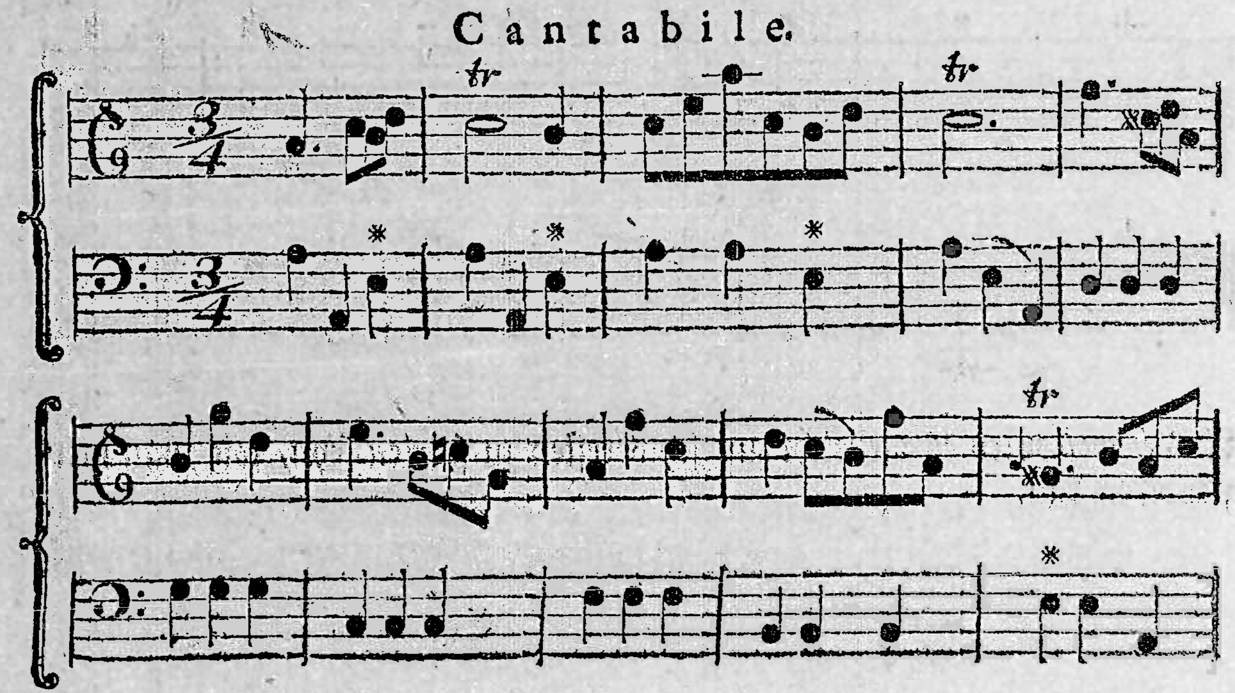


und h moll.

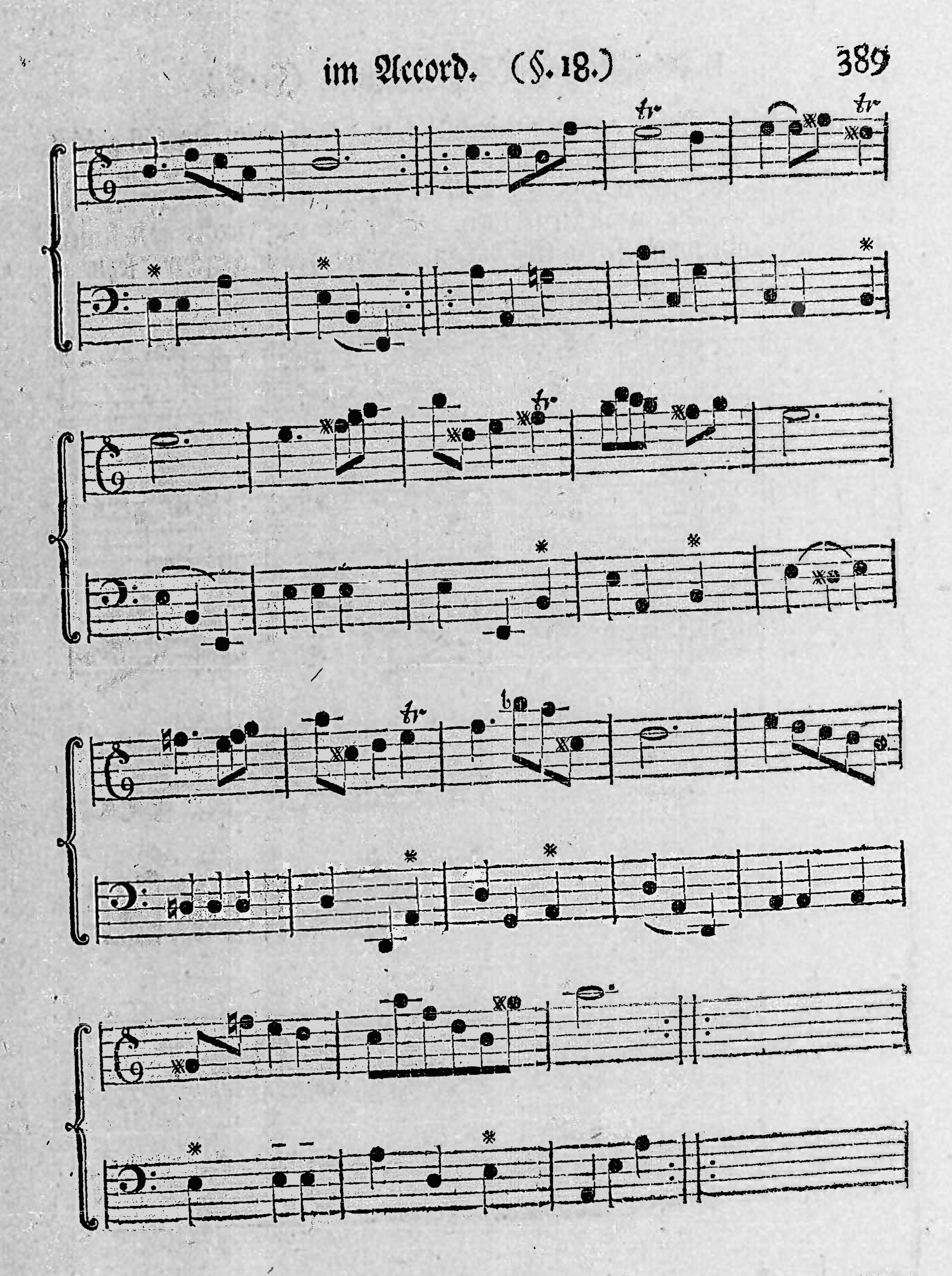


Die drey vorigen, mit einer Violin-Stimme.

§. 18. Um einem Liebhaber eine Uebung im Tripel-Tact zu geben, wollen wir diesen dreyen Exempeln eine Violin zufügen.
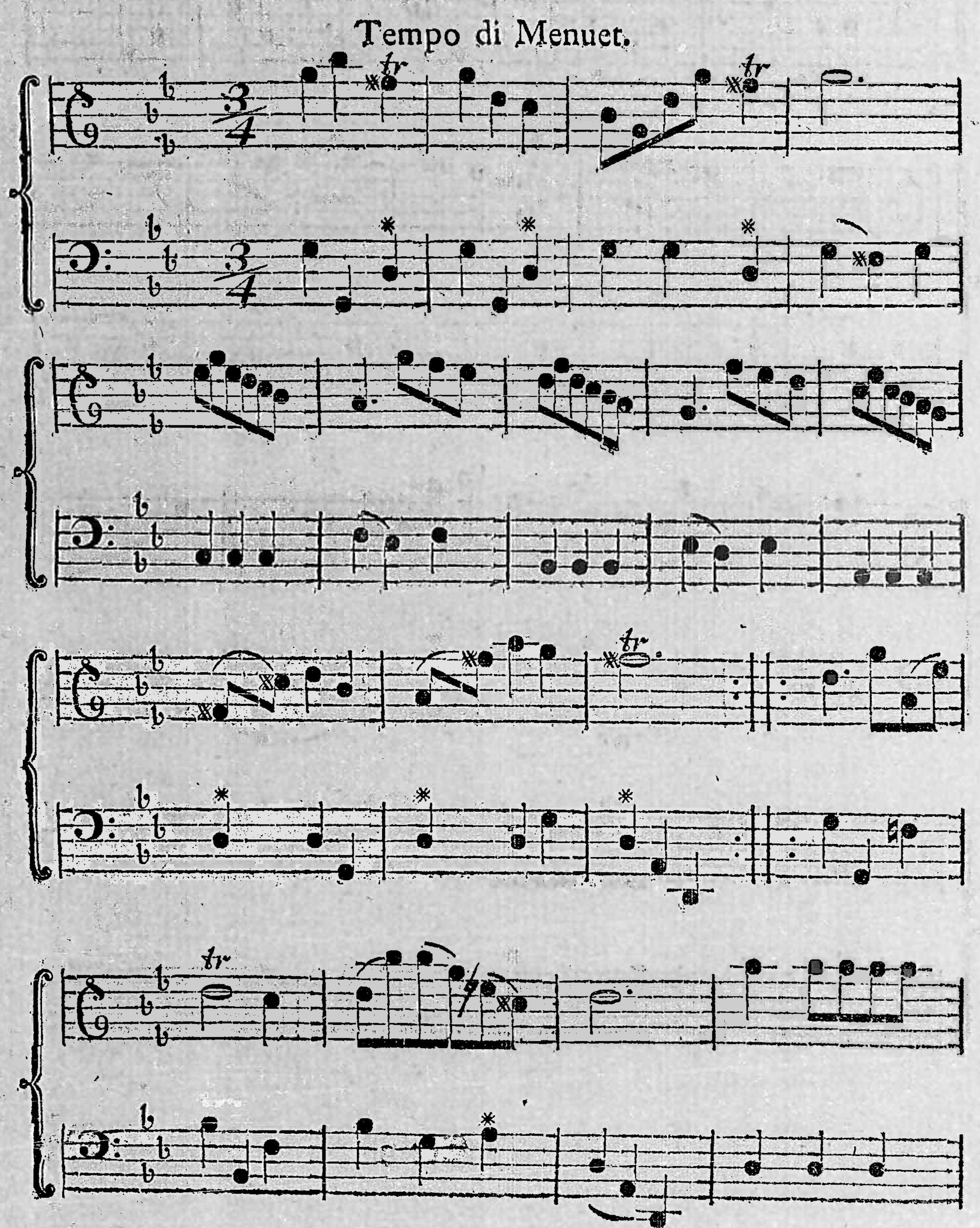
Cantabile.
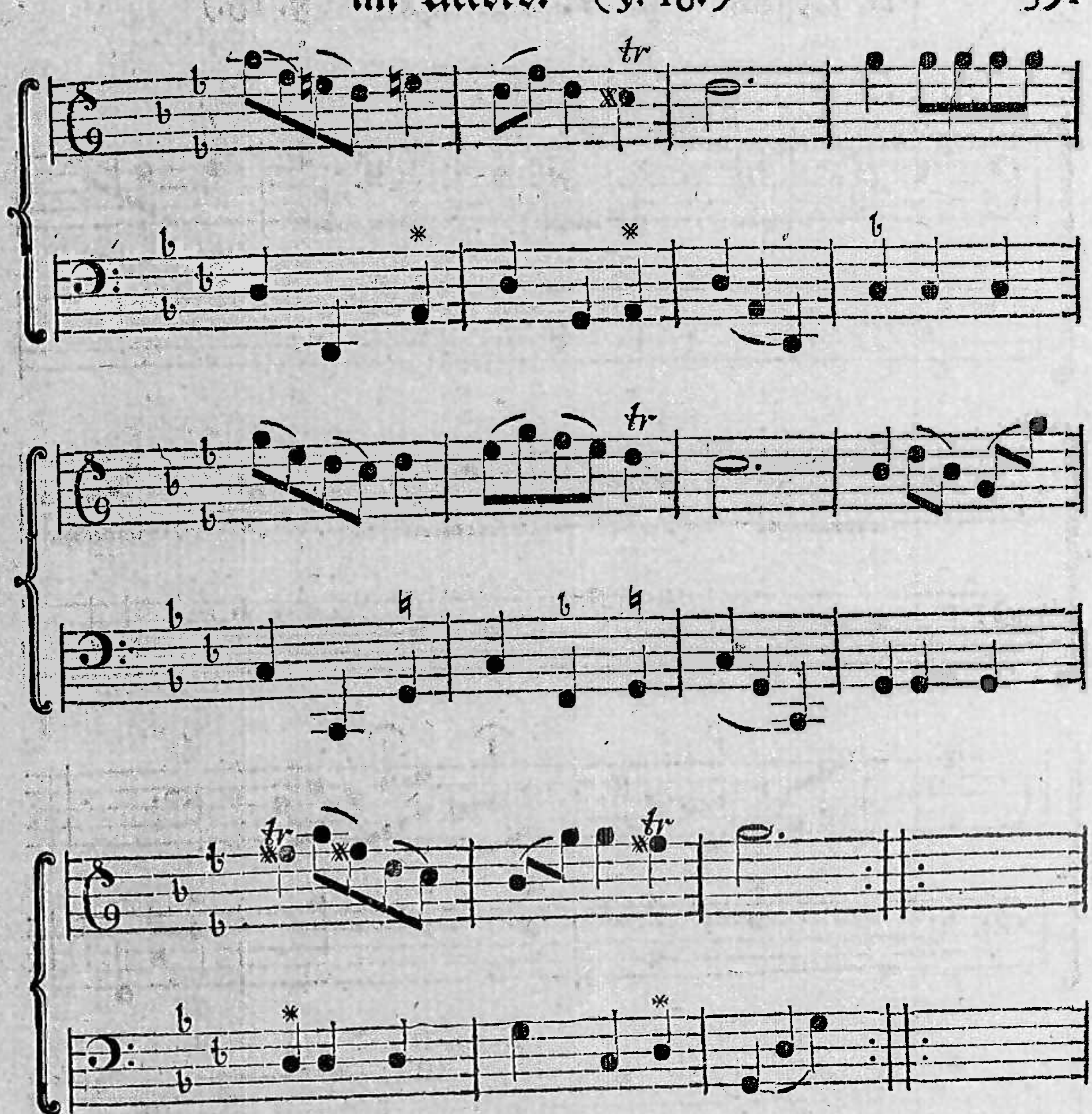



tr
tr
tr
tr

Wer nun dieses Stück accompagniren kan, und so weit im Tact ist geübet worden, der kan das folgende aus *g moll* etwas geschwinder und munterer spielen, deswegen habe auch Tempo di Menuet darüber gesetzet, denn es soll als eine Menuet gespielet werden. Wer nur den Accord mit seinen dreyen Veränderungen fertig treffen kan, dem wird es nicht schwer seyn.

Tempo di Menuet.
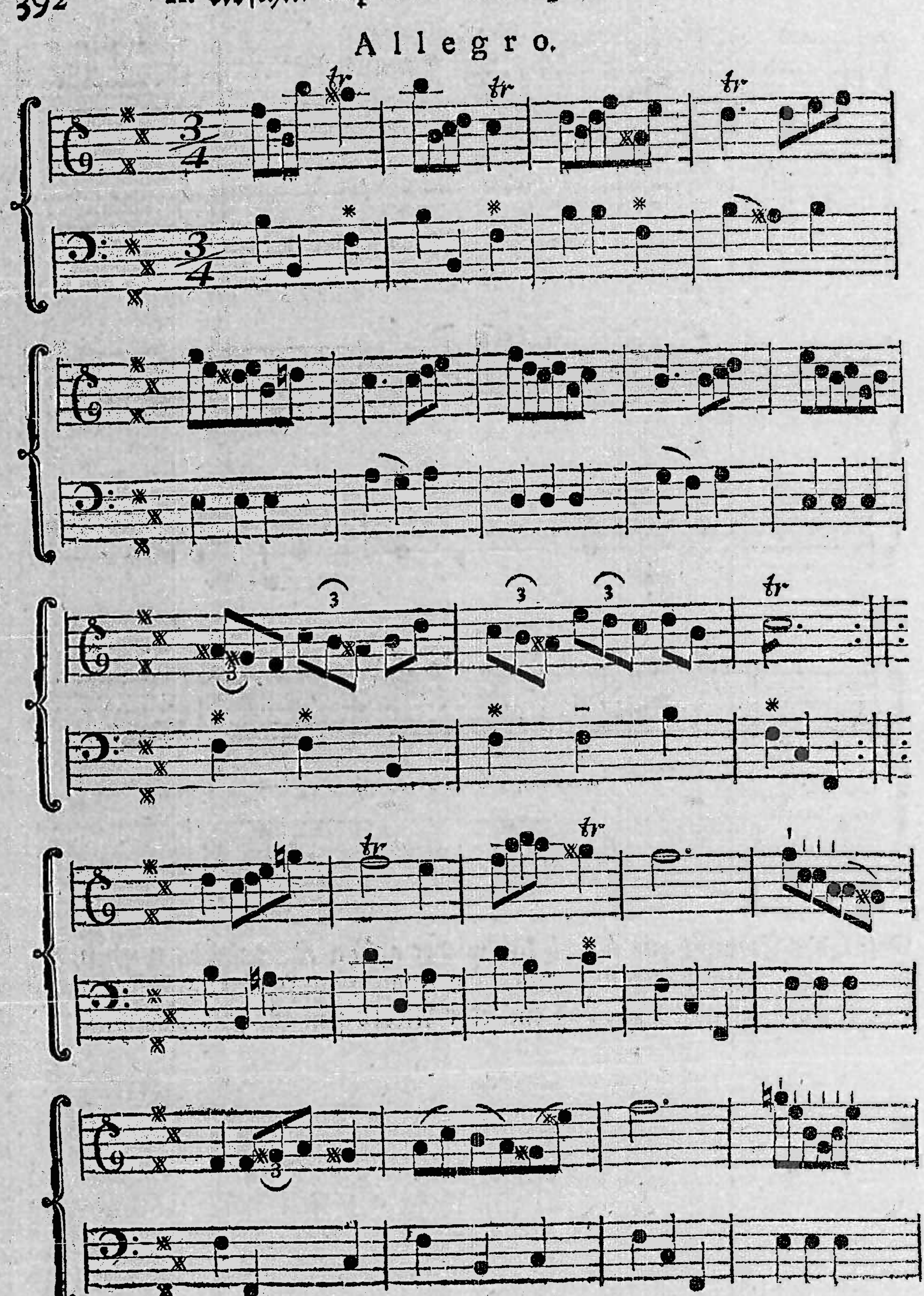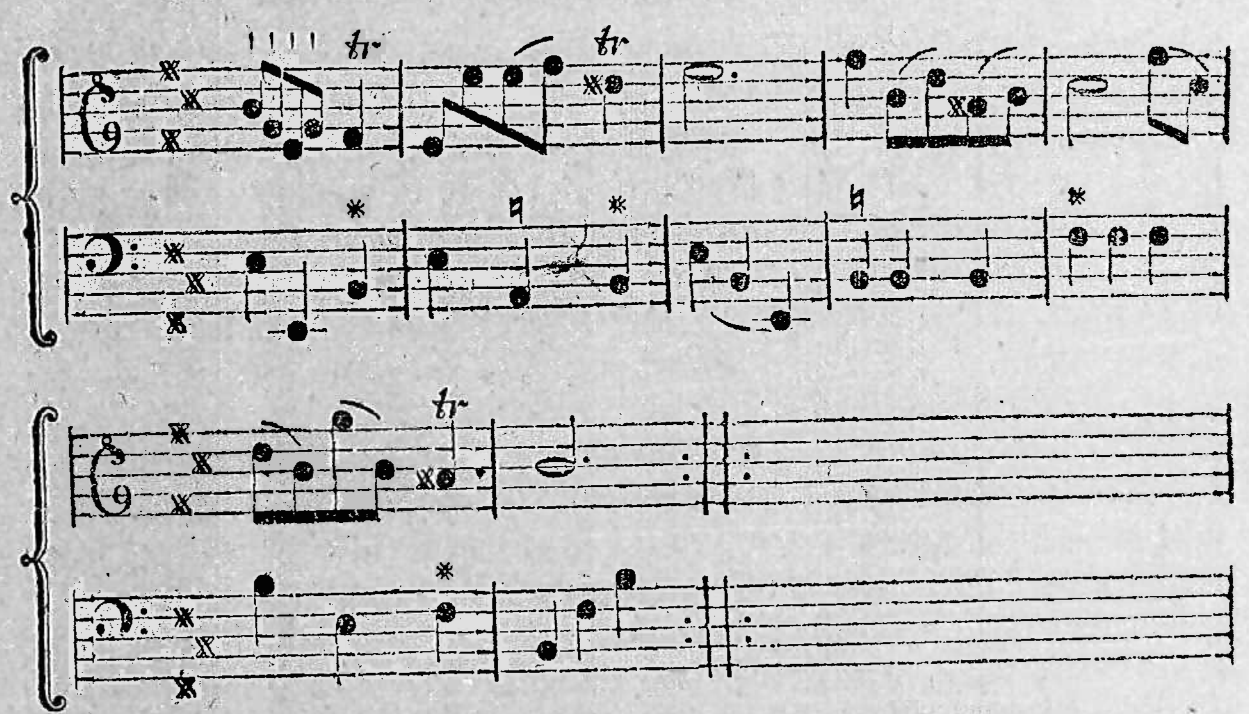




Folgendes Exempel aus *b moll* kan wieder geschwinde gespielet werden, so wie ein angehender Accompagnist es vermag auszuführen; indessen aber sehe er doch sorgfältig zu, daß ein ieder Accord sein Recht bekömmt.

Allegro.

Allegro.





Es kan in diesen dreyen letzten Exempeln statt der Violin auch eine Traverse genommen werden.

Accorden-Exempel sind nützlich.

§. 19. Diß sind nun zehn Accorden-Exempel, die hinlänglich genug sind, sich im Treffen aller gebräuchlichen Accorde zu üben, und wobey man zugleich auch den Tact erlernen kan. Bey Exempeln, worinnen mancherley Griffe vorkommen, hat ein Anfänger so viel mit den Griffen zu thun, daß er dadurch bald hie bald da im Tact aufgehalten wird. Man findet in den musicalischen Lehr-Büchern gemeiniglich zu wenig Exempel zur Uebung im Accord; doch der Herr **Sorge** hat in seinem **Vorgemach** im ersten Theil eine ziemliche Anzahl dergleichen Accorden-Exempel, theils ohne, theils mit einer Violin. Ja man findet so gar zwey Circul-Exempel darin, das ist, die durch alle Ton-Arten gehen: das erste fängt an in *c dur* und endiget auch darin, gehet aber durch alle harte und weiche Ton-Arten; das andere fängt in *a moll* an und endiget auch darin, und gehet wieder durch alle Ton-Arten. Wer nun dieses Buch besitzet, der kan diese Accorden-Exempel zu unsern zehen nehmen. Sind ihm nun dergleichen Exempel leicht und geläufig geworden, so, daß er einen ieden Griff zur rechten Zeit ohne Verzug kan eintreten lassen; so ist es Zeit, weiter zu gehen.

Nothwendige Erinnerung hiebey.

§. 20. Noch eins erinnere bey allen diesen Exempeln. Es kan leicht kommen, daß man bey diesen Exempeln, sonderlich wenn man ein gutes musicalisches Gehör hat, gleichsam eine mechanische Fertigkeit im Treffen der Accorde erlangt, ja es kan das Gedächtniß bey einigen so scharf seyn, daß sie auf Befragen alle Töne zu diesem oder jenem Accord gleich hersagen können. Dieses ist nun zwar nicht zu verwerfen, allein man muß auch

doch dabey immer auch wissen, was dieser oder jener Ton eines Accordes vor ein Intervallum ist, ob es die Quinte, die Terzie oder die Octave ist: sonsten bleibt man nur ein blinder Treffer, und ist gleich verlegen, wenn man statt der 5 die 6, statt der 8 die 7, oder statt der 3 die 4 nehmen soll. Bey der Privat-Information nun, sehe man bey iedem Griff immer wohl zu, wo ein iedes Intervallum eines Accordes in der rechten Hand lieget, ob es oben, unten oder in der Mitte lieget. Man hat überaus grossen Nutzen davon, und kan sich alsdenn gar leicht im Sexten- Septimen- und Quarten-Griff finden; die sind denn leicht zu machen, denn ein Sexten-Griff ist nur vom reinen Accord darin unterschieden, daß man statt der Quinte die Sexte nimt, 8 und 3 bleiben; im Septimen-Griff wird nur statt der 8 die Septime genommen, 5 und 3 bleiben; und so wird im Quarten-Griff nur statt der 3 die Quarte genommen, 8 und 5 bleiben. Wer nun alle Accorde und alle Sexten- Septimen- und Quarten-Griffe fertig treffen kan, dabey immer weiß, wo ein iedes Intervallum in der rechten Hand lieget, der hat schon vieles vom General-Baß gelernet. Ich habe dieses Capitel von den Accorden eben deswegen nicht zu kurz machen wollen, damit ein Liebhaber die Accorde zu den gebräuchlichen Tönen recht möge kennen und einsehen lernen. Jetzt aber ist es Zeit, weiter zu gehen.

Wer einen Accord recht verstehet, der kan leicht auch andere Griffe treffen.

CAPVT V.

Vom Tact und von den durchgehenden Noten.

Von den Tact-Arten.

§. 1. Wir haben im vorigen Capitel §. 13 sqq. schon gesagt, daß die Wörter, welche zu Anfang eines Stückes stehen, die Zeitmaasse des Tacts, ob sie kurz oder lang seyn soll, anzeigen; und daß die Zeitmaasse eines Stückes mehr hiedurch, als durch die Schreib-Art der Noten, bestimmet wird. Anietzo aber haben wir noch eine besondere Eintheilung der Tact-Arten zu bemerken, es gibt nemlich einen egalen und unegalen Tact, schlechten oder Tripel-Tact. Zu der egalen Tact-Art rechnet man den vier Viertel- und den zwey Viertel-Tact. Zu Anfang eines Stückes findet man derowegen oft ein solches Zeichen C ₵, welches denn anzeiget, daß Ein Tact aus vier Vierteln bestehen soll; stehet aber $\frac{2}{4}$ voran, so müssen nur zwey Viertel in Einem Tact stehen, oder zu einem Tact gelten. Beym ordinairen ganzen Tact, der aus vier Viertel bestehet, zehlet ein Anfänger, um sich im Tact zu erhalten, 8 Achtel; bey Zweyviertel-Tact aber hat er nur 4 Achtel zu zehlen. Der **Zweyviertel-Tact** ist etwas munter, und nicht allein leichter zu **treten** (so spricht man, wenn man das gebräuchliche Niedertreten mit den Füssen oder Niederschlagen mit der Hand zu Anfang eines ieden Tacts

1. Der egale Tact ist vier Viertel-Tact,

oder zwey Viertel. Vom Tact-treten oder Tactschlagen.

Tacts beschreibet), sondern auch einem, der noch nicht Tact-vest ist, wegen seiner Kürze viel commoder als der Vierviertel-Tact, welcher etwas langsames und träges an sich hat; und wem das Tacttreten noch einige Hülfe, im Tact zu bleiben, leisten kan, der muß hier auf den Niederschlag der Hände oder Füsse, sonderlich bey langsamer Mensur, als beym Adagio oder Aria, länger warten, und kan also eher im Tact verrückt werden, als beym $\frac{2}{4}$ Tact; denn weil hier das Treten geschwinder auf einander folget, so kan er sich bald wieder finden, wo er etwa hie oder da wider den Tact gefehlet hat. Weil manche Stücke, die im 4 Viertel-Tact stehen, leicht in $\frac{2}{4}$ Tact können gesetzet werden, (da ich denn nur aus Einem Tacte zwey machen dürfte), so findet man wohl, daß etliche Ungeübte leicht in diesen Fehler fallen wollen, daß sie nemlich, oft ehe sie es selbst merken, im ganzen Tact zweymal niedertreten und also in $\frac{2}{4}$ Tact gerathen, wofür man sich aber zu hüten hat, denn es erwecket nur Confusion. Wer den Tact treten will, muß den rechten vorgeschriebenen Tact treten, sonsten halte man sich lieber stille und attendire auf des Directoris Tactschlagen.

Im ganzen Tact muß man nicht zweymal niedertreten.

§. 2. Einem Anfänger aber rathe, den 4 Viertel-Tact wohl zu üben; denn die flüchtigen Tact-Arten, als $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ rc. sind manchen leicht, da es ihnen noch wohl im ganzen Tact fehlen kan. Es ist eine sehr delicate Sache um den Tact: es gelinget derselbe nur denen, welche dazu gebohren sind, oder die von Natur den Tact im Kopfe haben; denen andern wird er blutsauer, und sie erlangen doch niemals eine rechte Fertigkeit darin. Zwar ist es auch wahr, daß es mit manchen mit dem Tact noch wohl gehen solte, wenn sie nur sonst im Stande wären alle Griffe zur rechten Zeit anzuschlagen, oder die im Baß zuweilen vorkommende Passagien oder Läuffer rein und leicht heraus zu bringen. Wer nun merket, daß es ihm hier fehlet, der muß sich üben, und sonderlich dergleichen Stellen oder Griffe erst recht gewohnt und geläufig werden: so kan er hernach besser auf den Tact merken.

Der Tact fällt manchem schwer zu lernen.

§. 3. Die andere Haupt-Tact-Art ist der unegale Tact, der Tripel-Tact genannt. Dieser ist nun mancherley, er hat seinen Namen von der gedritten Zahl, vom Triplo, welche gedritte Zahl zu Anfang eines Stückes auch immer vorgezeichnet stehen muß, als: $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, dieses sind in der Rechen-Kunst Brüche, da die oberste Zahl der **Zehler** (numerator) die darunter stehende Ziffer aber der **Nenner** (denominator) genannt wird. Die unterste Zahl nennet die Haupt-Noten, womit iedweder Tripel-Tact zu thun hat, und die oberste Zahl zeiget an, wie viel dergleichen auf einen Tact gehen sollen. Die gebräuchlichsten Tripel sind $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$, diese können Triplæ simplices (einfache Tripel-Tacte) genennet werden. Die Triplæ compositæ (zusammen gesetzte Tripel-Tacte) sind, wenn ich $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ duplire, daher kommt $\frac{6}{4}$ und $\frac{6}{8}$; nehme ich weiter bey $\frac{3}{8}$ die Zahl 3 dreymal, so

2. Der unegale Tact, oder Tripel.

Dessen Gattungen.

so habe ich $\frac{2}{8}$ Tact; und endlich $\frac{3}{8}$ vier mal genommen zeiget, $\frac{12}{8}$ Tact. Alle diese Tripel-Tacte nun sind sehr gewöhnlich, nemlich:

$$\frac{3}{2} \quad \frac{3}{4} \quad \frac{3}{8} \quad \frac{6}{4} \quad \frac{6}{8} \quad \frac{9}{8} \quad \frac{12}{8}$$

Einwurf, wegen der verschiedenen Tripel-Tacte.

§. 4. Hiebey möchte ein Anfänger vielleicht sagen: wozu dienen so mancherley Tripel-Tacte, warum bleibt man nicht lieber bloß bey $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Tact, als welche doch am kürzesten sind, und in welchen man sich leicht helfen kan, wenn man etwa fehlet, indem mir ja durch das Tact-Treten, welches hier geschwinde auf einander folget, gleich Erinnerung gegeben wird, wann ein neuer Tact anfängt. Habe ich aber einen langsamen 4 Viertel-Tact oder wohl gar $\frac{12}{8}$ Tact, so wird mir oft Zeit und Weile lang, ehe ich treten höre; welches Tact-Treten (zumal wenn solches geschwinde auf einander folget) doch gewiß eine trefliche Hülfe ist, im Tact zu bleiben. Es wäre also meiner Meynung nach ja viel besser, daß man alle vier Viertel-Tacte in $\frac{2}{4}$, alle $\frac{6}{4}$ in $\frac{3}{4}$, und alle $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tacte in $\frac{3}{8}$ Tact verwandelte. Es könte dieses ja ganz gut angehen, nemlich also: aus $\frac{6}{4}$ Tacte würde $\frac{3}{4}$, wenn ich einen jeden Tact noch einmal abtheilete, da denn Ein Tact von $\frac{6}{4}$, zwey Tacte von $\frac{3}{4}$ würden. Eben so könte aus $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ ja leicht $\frac{3}{8}$ gemacht werden, wenn ich aus $\frac{6}{8}$ zwey Tacte machte in $\frac{3}{8}$. Aus Einem Tact von $\frac{9}{8}$ machte ich ihrer drey in $\frac{3}{8}$ und aus $\frac{12}{8}$ bekäme ich vier $\frac{3}{8}$ Tacte; das ginge also ganz gut an. Denn ob ein Stück langsam oder geschwind, traurig oder lustig gehen soll, das liegt ja eigentlich nicht an der Tact-Art, sondern das wird ja noch a parte durch gewisse zu Anfang des Stückes stehende Wörter bestimmet.

Beantwortung dieses Einwurfs.

§. 5. Hierauf antworte. Ueberhaupt ist es wahr, daß es einem Anfänger schon etwas beschwerlich fällt, so vielerley Arten von Tact inne zu haben, oder (wie man zu reden pfleget) in die Füsse zu bringen: Wer $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ (welche beyde Tripel einander sehr ähnlich sind) spielen und treten kan, und also die Bewegung oder Zeitmaasse dieser kurzen Tact-Arten mit dem Fuß an den Tag geben kan, der wünschet freylich, daß es keine andere Tact-Arten, als $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ geben möchte, zumal da sie doch alle darin können reduciret werden. Ob nun gleich dieser Einfall und Vorschlag so gar dumm nicht ist, so muß doch was dahinter stecken, daß so vielerley Tact-Arten, sonderlich vom Tripel, sind eingeführet worden; es wird doch nicht geschehen seyn, einem unnützer Weise das Leben sauer und die Music schwer zu machen; ach nein! das muß keiner denken. Gesetzt, ein Stück, das in $\frac{6}{8}$ Tact stehet und geschwinde soll gespielet werden, könte in $\frac{3}{8}$ Tact gesetzet werden, so daß Ein Tact zwey ausmachte, wie höchstbeschwerlich würde es einem Directori, ja einem jeden der zu seiner Nachricht den Tact für sich führete, werden, so oft und so geschwinde nach einan-

einander bey einem etwas langen Stücke nieder zu treten, da denn das
Aufheben des Fusses gleich wieder nach dem Niedertreten geschehen müßte!
Gewiß, man würde so müde, bloß vom Tact-Treten werden, als wenn man
auf der Tenne gedroschen hätte, das hurtige Auf- und Niederschlagen des
Tactes würde denen Zuhörern sehr verdrießlich und hinderlich fallen, die
Music anzuhören. Dahero schreibt **Heinichen** auch in seinem Werke
vom General-Baß pag. 291. unten in der Note: „Ich meines Ortes
„wolte die Triplas compositas [darunter $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ zu verstehen sind]
„vor nicht viel mehr, als vor ein blosses commodes Wesen des Tact-
„Schlagens ansehen. Denn es würde z. E. bey einem geschwinden $\frac{12}{8}$
„einem ziemlich sauer ankommen, wenn man eben dieses geschwinde Mou-
„vement in $\frac{3}{8}$ tractiren solte.„ Zudem ist alle Composition in $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$,
$\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ auch nicht der Art, daß sie schlechterdings in $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ könten re-
duciret werden, dabey wir uns aber ietzo nicht aufhalten wollen.

Vom Tact-schlagen.

§. 6. Es ist artig, vorhero hat ein Anfänger was daran zu lernen,
ehe er spielen und dabey den Tact zugleich schlagen lernet; hernach, wenn
ers nun kan, hat er wieder was zu thun, daß er sich moderiren lernet: oft
fällt ihm dieses so schwer, als ihm jenes geworden. Ueberhaupt aber etwas
vom Tact-Schlagen zu sagen; so ist solches vornemlich nur nöthig, um
einer ganzen Capelle die eigentliche Maasse der Geschwindigkeit oder Lang-
samkeit einer ieden Tact-Art anzudeuten; und im Fall noch ungeübte Mu-
sici mit drunter sind, sie in der zuerst angefangenen Tact-Art zu erhalten.
Wer aber Mensur im Kopfe hat, oder wie man auch zu reden pfleget, Tact-
vest ist, der hat schon genug, wenn ihm nur bey den ersten Tacten eines
Stückes angezeiget wird, wie geschwind oder langsam man es haben wolle:
denn wer musicalisch ist und Tact-vest, der kan hernach sein Stück schon
in der angefangenen Tact-Art, ohne Tactiren oder Tact-Treten, glücklich
zu Ende bringen. Allein ein Anfänger oder dem es noch wohl im Tacte
fehlen will, findet mannigmal eine grosse Hülfe darin, wenn der Tact fein
ordentlich getreten wird. Ja der allergeschickteste bedarf es, wenn nemlich
unter den Mitmusicirenden ungeübte oder Tact-lose Glieder sind, um derer
willen man zuweilen nachgeben, warten oder eilen muß, damit alles doch
endlich durch Hülfe des Tact-Tretens des Directoris wieder in Einigkeit
komme. **Mattheson** klaget in seiner **Organisten-Probe** an verschiedenen
Stellen über das Tact-Schlagen, und machet den Mißbrauch desselben ziem-
lich lächerlich; doch verwirft er es nicht gar, sondern schreibt l. c. pag. 181.
§. 4. davon also: „Wir brauchen des Tact-Schlagens bey unsern grossen
„Concerten und Chören anders nicht, als aus Noth; wie etwa ein Lah-
„mer seines Stocks nicht entbehren kan — — das Tact-Schlagen ist
„also

Dessen Nutzen und Gebrauch.

„ also ein Nothhelfer, weil es weiter zu nichts dienet, als denen, die unter „ dem Haufen etwa hinken, eine Stütze abzugeben, bey welcher sie sich wie„ der aufrichten und in guter Einigkeit mit machen können. „ Indessen ist es doch gut, daß man den Tact treten, aber auch bleiben lassen kan. Im ganzen oder egalen Tact wird Hand oder Fuß (eins ist gnug) beym letzten Achtel des Tactes aufgehoben und zu Anfang des Tactes, gleich beym Eintritt der ersten Note niedergetreten oder niedergeschlagen. Im Tripel-Tact hebt man den Fuß bey dem letzten Viertel oder Achtel auf, und tritt gleich zu Anfang des Tactes wieder nieder. Diß mag genug vom Tact und vom Tactiren seyn.

Was dabey in Acht zu nehmen.

Von durchgehenden Noten überhaupt.

§. 7. Anietzo besehen wir die **durchgehende** Noten, wovon zwar im ersten Abschnitt schon hin und wieder etwas vorgefallen ist, indessen gehöret deren Abhandlung doch hauptsächlich in diesem Abschnitt. Es ist viel daran gelegen, daß ein Accompagnist recht wisse, zu welchen Noten er einen Griff anzuschlagen habe, und zu welchen nicht; und diß um so viel mehr, weil ihm hier keine Discant-Stimme, welche nicht allein die Lage der rechten Hand, sondern auch die im Baß durchgehende Noten anzeigte, gegeben wird. Im ersten Abschnitt hatte es mit den durchgehenden Noten wenig zu bedeuten, und sie waren bald zu kennen: denn wenn im Discant ein Viertel war, und im Baß zwey Achtel, so wuste man schon, daß das letzte Achtel des Basses hinten nach allein ohne Griff blieb oder, wie man sagt, durchgehen muste. Was nun durchgehende Noten sind, wird man schon aus dem ersten Abschnitte einiger maassen verstanden haben.

Eigenschaft der durchgehenden Noten.

§. 8. Durchgehende Noten sind solche Noten, dazu die rechte Hand nicht nöthig hat, einen Griff aufs neue wieder anzuschlagen, oder dazu die rechte Hand keine aparte Harmonie erfinden darf. Es sind keine wesentlich nöthige Noten; es sind Noten, die nur dem Baß zur Zierde und zur Ausfüllung dienen, und die Melodie im Baß befördern; es sind Noten, welche keine Ziffern über sich haben, und wozu auch kein reiner Accord darf angeschlagen werden, die dahero nur allein mit der linken Hand nachgeschlagen, und oft durch einen Bogen angedeutet werden; es sind gemeiniglich kurze Noten, und die noch wohl kürzer können abgefertiget werden, als es die Schreib-Art derselben sonst wohl erforderte; es sind Noten, welche bald ausgeschrieben werden, bald aber vom Accompagnisten selbsten können erdacht und hinzugemacht werden. Wir wollen aber nur bloß von den ausgeschriebenen durchgehenden Noten handeln; denn die andern gehören zum zierlichen Accompagnement.

Sind von den andern wohl zu unterscheiden.

§. 9. Wer zu durchgehenden Noten einen a parten Griff (nicht aber den ganzen vorhergegangenen Griff, denn das geschicht zuweilen wohl bey einer langsamen Mensur) anschläget, der handelt hiedurch wider des Componisten Sinn und Zweck, ja verdirbt wohl gar die ganze Harmonie: darum

darum ist einem Accompagnisten die Lehre von den durchgehenden Noten so nöthig zu wissen, zumal da die sonst gebräuchliche Zeichen, womit selbige angedeutet werden, oft ausgelassen oder nicht deutlich genug ausgedrucket sind, dahero wir denn ein wenig dabey stehen bleiben wollen.

Von der Quantitate extrinseca und intrinseca der Noten.

§. 10. Um einen rechten Begriff von den durchgehenden Noten zu erlangen, so müssen wir merken, daß die Noten in sich selbst noch eine andere Quantität, Valorem oder Gültigkeit (in Ansehung der Mensur) haben, als die welche man durch die verschiedene Schreib-Art derselben anzeiget. Das heißt nun: Noten von gleicher Geltung, der Schreibart nach, haben Quantitatem extrinsecam und Quantitatem intrinsecam, (eben wie in der Poesie eine Syllbe kurz und die andere lang ist, welche Quantität der Syllben in der Poesie am besten zu unterscheiden und zu merken ist): z. E. in Einem Tacte stünden 8 Achtel, so würde man sagen: das sind 8 Achtel, eins so lang und so kurz als das andere; sie sind in der Mensur egal. Das ist nun auch wahr; denn sie können alle auch gleich langsam oder gleich geschwinde tractiret werden: Das ist nun Quantitas extrinseca. Weil indessen die Noten von gleicher Geltung auch eine Quantitatem intrinsecam haben, die durch die Schreib-Art nicht ausgedruckt wird; so ist, nach dieser innerlichen Geltung der Noten, zu merken, daß das erste Achtel lang, das andere kurz, das dritte lang, das vierte kurz, das fünfte wieder lang, das sechste kurz, und endlich das siebende lang und das achte Achtel kurz ist. Eben dergleichen doppelte innerliche Geltung haben auch die langsamen Sechszehntheile und die geschwinden Viertel. Hierauf hat vornemlich der Componist zu merken, wenn er eine Melodie zu Versen setzet, daß er zu einer langen Syllben eine in sich lange Note, und zu einer kurzen eine in sich kurze setzet.

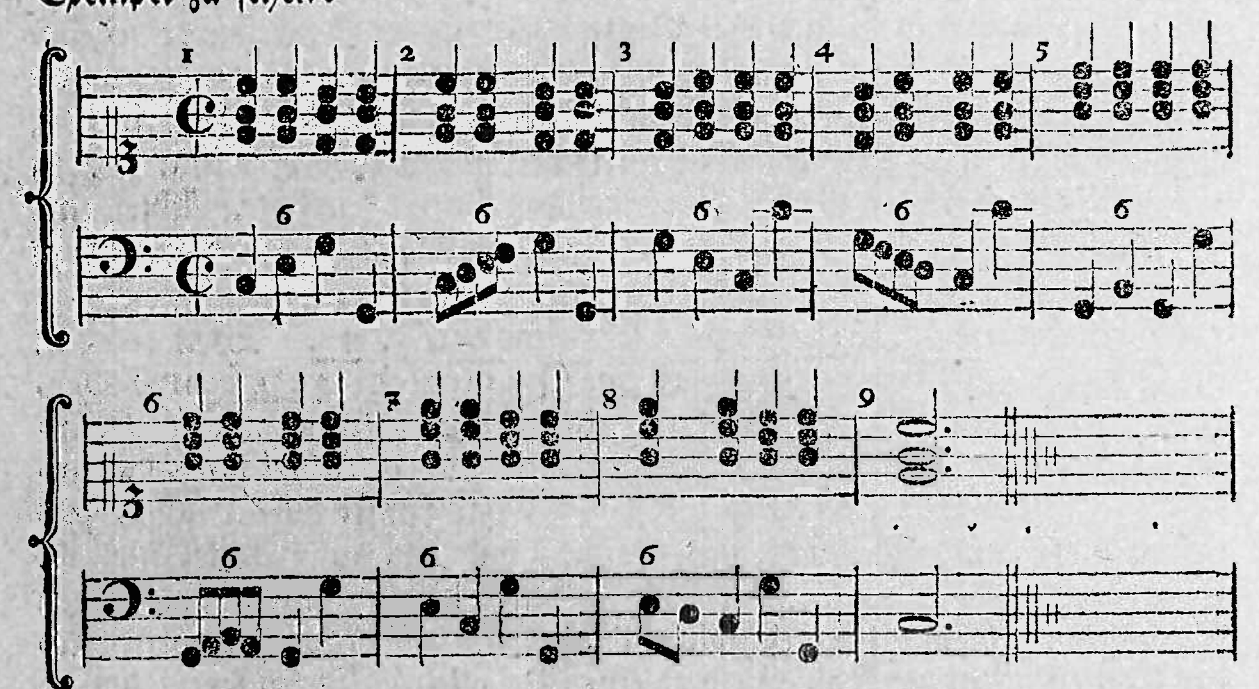
Vom Transitu regulari und irregulari überhaupt.

§. 11. Hierauf ist nun auch Acht zu haben, um die durchgehende Noten kennen zu lernen, denn die in sich kurze Note ist gemeiniglich eine durchgehende Note, wo nicht diese oder jene darüber stehende Ziffer sie zu einer Haupt-Note machet; denn eine iede Note, sie mag nun in sich kurz oder lang seyn, die eine Ziffer über sich hat, ist keine durchgehende Note, sondern die erfordert einen aparten Griff. Wenn nun eine in sich kurze Note durchgehet, so wird dieser Durchgang Transitus regularis genannt, welcher auch am allermeisten vorkömmt. Transitus irregularis aber ist, wenn eine in sich kurze Note durchgehet, welche aber eine Ziffer über sich hat, da denn der Griff zu dieser in sich kurzen Note von der rechten Hand anticipiret, oder voraus zu der vorhergegangenen in sich langen Note angeschlagen wird. Transitus irregularis ist also nichts anders, als was schon von den Wechsel-Noten der Cambiate gesaget worden: wer das nun wohl verstanden, der weiß schon, was Transitus irregularis ist. Wir wollen

len indessen von einer ieden Art des Transitus noch weitläuftiger handeln, dabey man denn, was §. 9. von der doppelten Geltung der Noten gesaget worden, als bekant annimt.

Vom freyen Durchgang in die Terzie.

§. 12. Transitus, in seinem eigentlichen Verstande genommen, ist ein **freyer Durchgang** in die Terzie auf= oder niederwerts, da eine in sich kurze Note ohne Griff frey durchpassiret. Dergleichen findet sich bey der Triade harmonica und bey allen Terzien=Gängen, wie aus folgendem Exempel zu sehen:
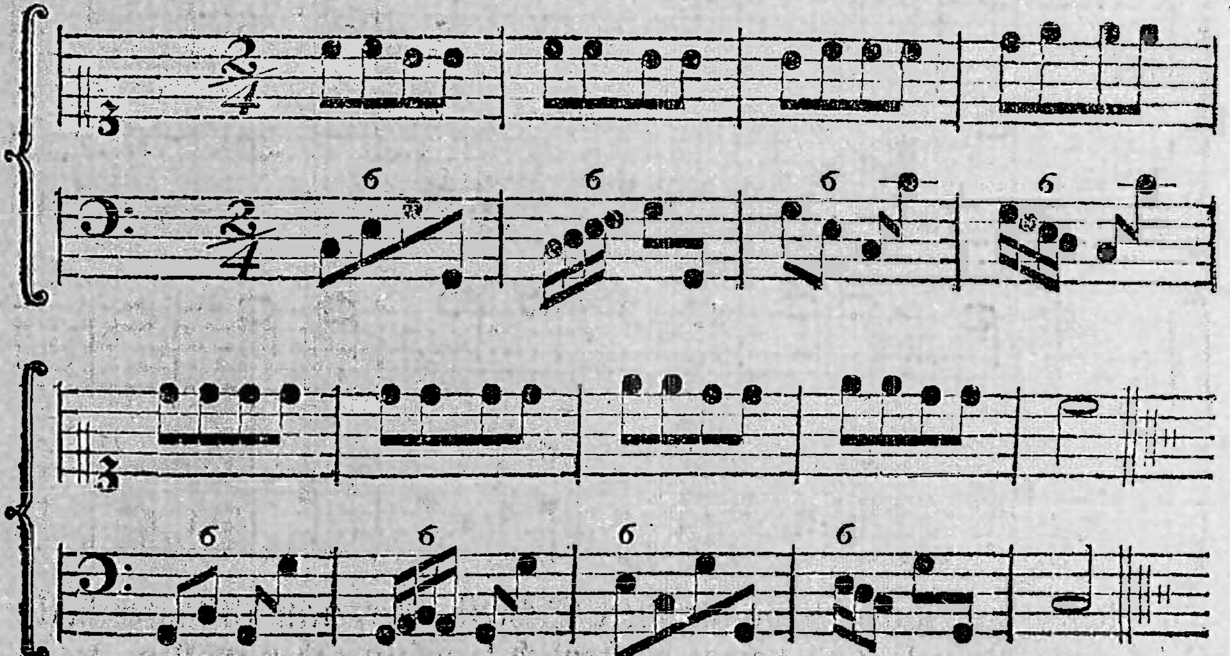


Im ersten und dritten Tact haben wir hier Triadem harmonicam oder einen reinen Accord zu *c*, und zwar daß sich die Töne derselben Triadis nicht zugleich, sondern nach einander hören lassen, da ist nun zwischen *c e* und zwischen *e g* ein Ton übersprungen, und also ein kleines Vacuum geblieben; im 2ten und 4ten Tact aber ist dieser leere Raum ausgefüllet vermittelst der durchgehenden Noten, das heißt nun ein **freyer** Durchgang in die Terzie, beydes so wohl im Herauf= als Heruntergehen; unter diesen vier Achteln nun ist das erste und dritte virtualiter (oder in sich) lang, und haben auch den Griff; und das zweyte und vierte Achtel sind in sich kurz, und gehen deswegen auch durch. Im 5ten und 7ten Tact haben wir Terzien=Gänge, dazu wir im 6ten und 8ten Tact die durchgehende Noten finden. Es werden sonst die durchgehende Noten durch einen Bogen oder kleinen Querstrich angedeutet, allein beym freyen Durchgang in die Terzie findet man solchen selten oder gar nicht. Dieser Durchgang heißt ein **freyer** Durchgang, weil es einem ieden frey stehet, die durchgehende Noten bey Terzien=Sprüngen zu machen: wenn deswegen der Baß so, wie im Tact

Warum er ein freyer Durchgang heisset.

1, 3, 5

1, 3, 5 und 7 geschrieben stehet, so darf man doch selbigen wie Tact 2, 4, 6 und 8 spielen, das stehet frey. Bey Untersuchung der durchgehenden Noten wird man finden, daß sie gemeiniglich zur Ausfüllung eines Terzien-Ganges dienen und anzutreffen sind. Wer nun aus diesem Exempel 2/4 Tact machen wolte, der könte es zur Noth, doch ziemlich ungeschickt, so machen, daß er einen ieden Tact noch mal durchschnitte durch einen Tact-Strich; besser aber geschicht es, wenn man die Tact-Striche nicht vermehret, sondern aus Viertel Achtel und aus Achtel 16 Theile macht, alsdenn würde es so aussehen:

Wie aus 4 Viertel-Tact 2 Viertel-Tact zu machen wäre.



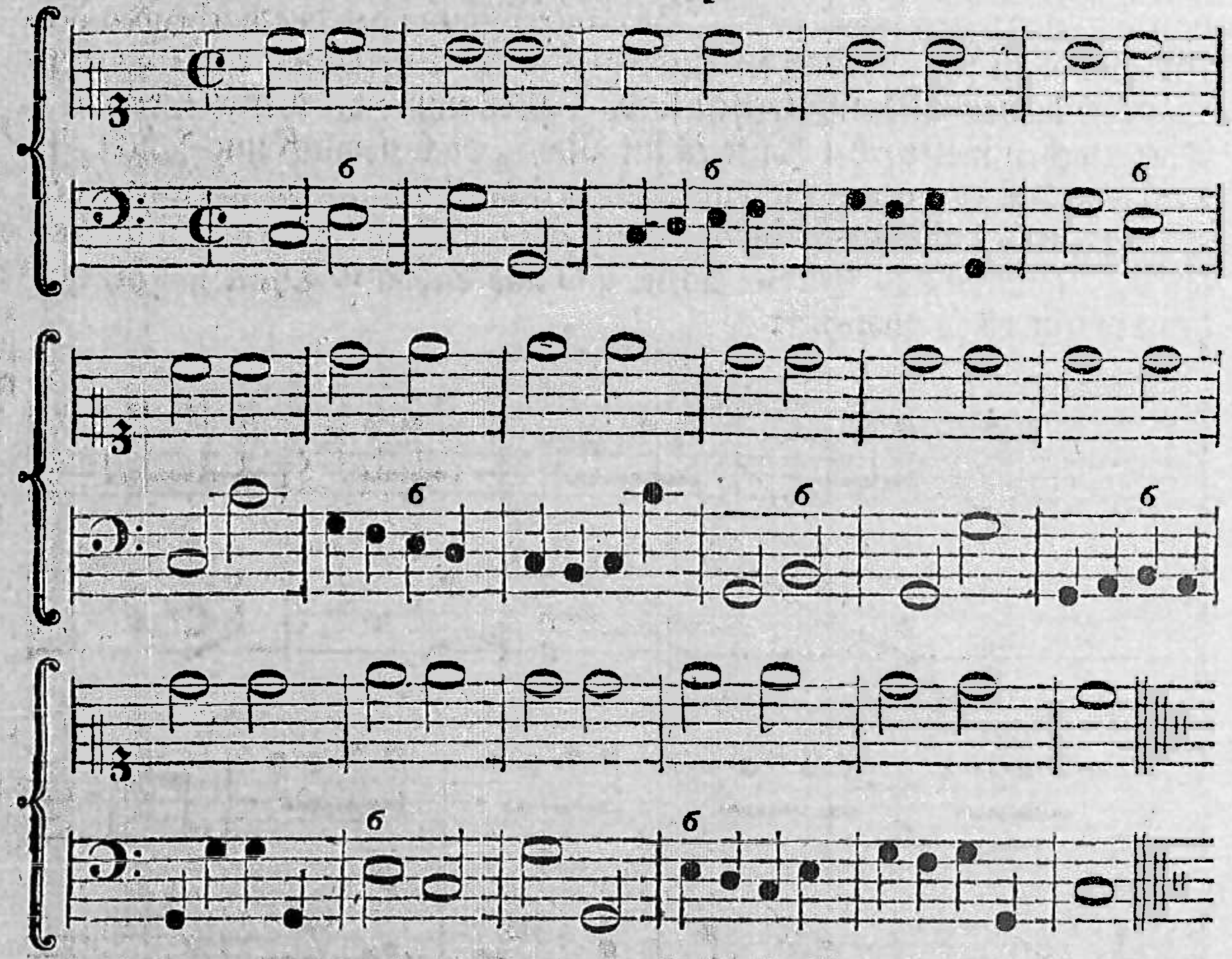
Wer also statt vier Viertel-Tact lieber zwey Viertel hätte, was hätte der gewonnen, wenn hier das Wort **langsam**, und im vorigen Exempel das Wort **geschwinde** stünde, sie wären alsdenn in sich einerley und nur der Schreib-Art nach unterschieden. Hier gilt nun in Ansehung der durchgehenden Noten bey den 16 Theilen was im vorigen bey den Achteln gesaget worden. Dergleichen kleine Exempel können einem Anfänger auch sehr dienlich zur Erlernung des Tactes seyn, weil die rechte Hand immer einerley Bewegung oder Mensur behält, die linke sich aber ändert.

Durchgehende Noten im 2 Viertel-Tact und

§. 13. Wir wollen unser Exempel noch auf eine andere Art verändern und aus Einem Tact zwey machen, da denn aus einem Viertel ein halber Tact und aus einem Achtel ein Sechszehntheil wird, damit wir Gelegenheit haben, noch ein wenig weiter von durchgehenden Noten zu reden.

im allabreve.

Allabreve oder presto.
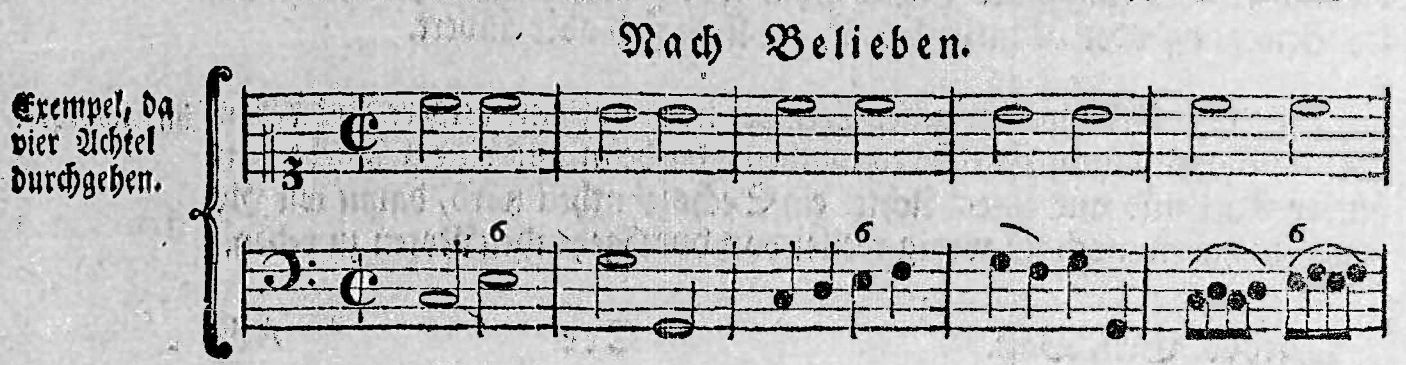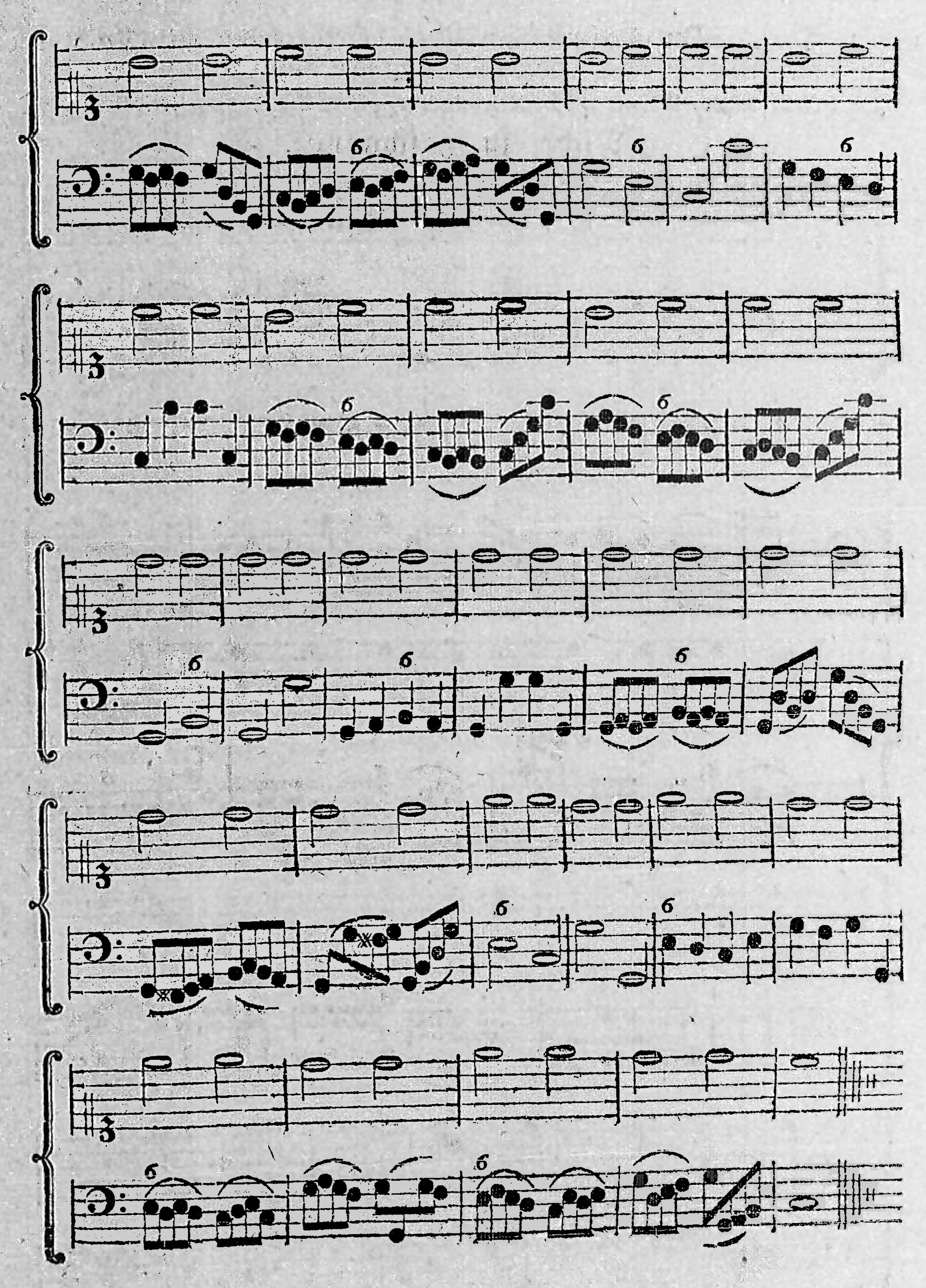


Hier haben wir nun eine ganz andere Schreib-Art, nemlich lauter halbe Tacte und Viertel, und würde es freylich langsam gehen müssen, wenn nicht allabreve oder presto drüber stünde, als wodurch man gezwungen wird es geschwinde zu spielen, wenigstens so geschwinde wie die beyden vorhergegangene, die geschwinden Noten sind hier die Viertel, da denn, wie die Ober-Stimme lehret, das andere und 4te Viertel durchgehet.

§. 14. Weil nun viele durchgehende Noten nur aus einer blossen Variation des Basses bestehen, und es eben daher kömmt, daß oft vier Noten nur Einen Griff haben; so soll uns unser Exempel nun dienen, solches zu zeigen.

Nach Belieben.

Exempel, da vier Achtel durchgehen.
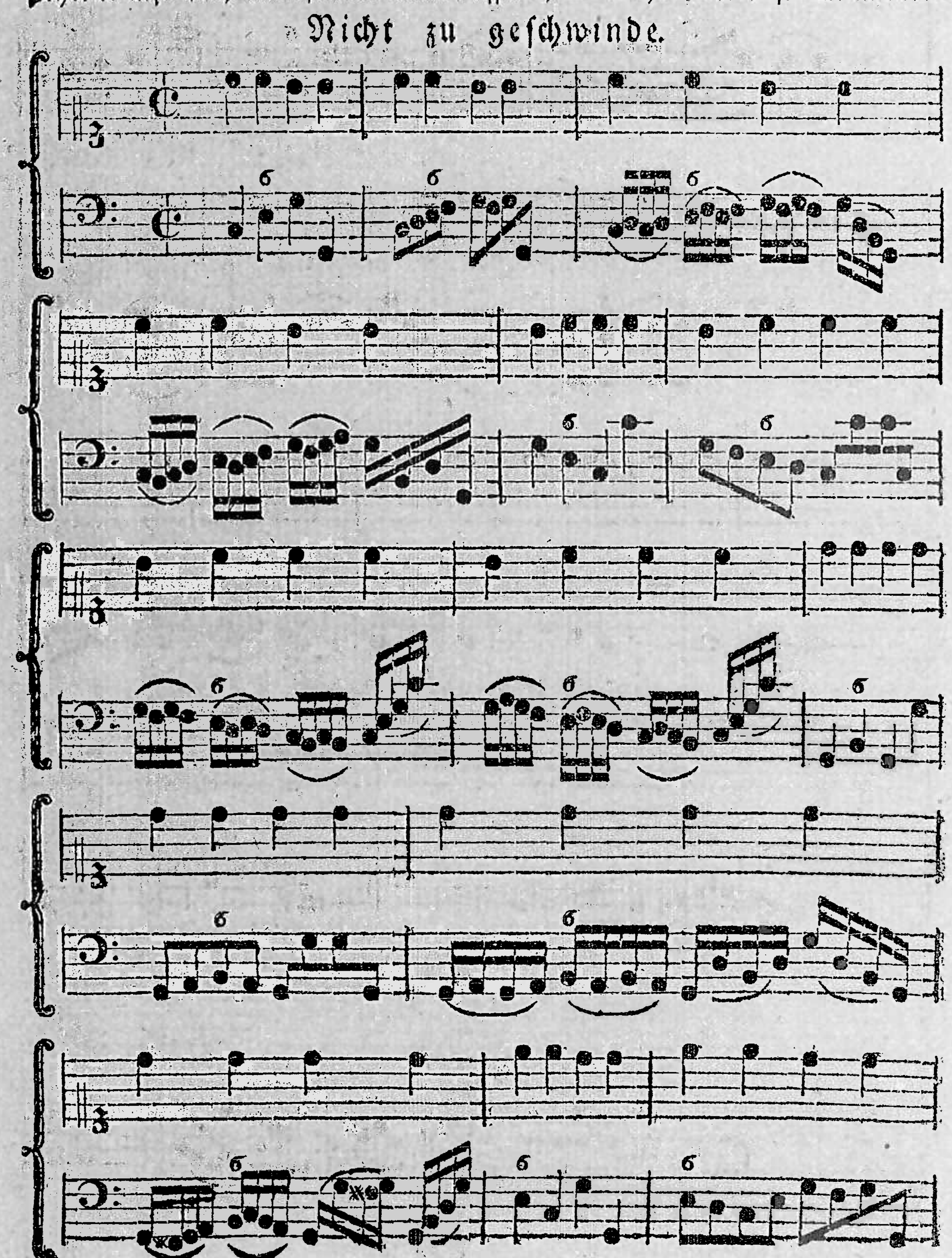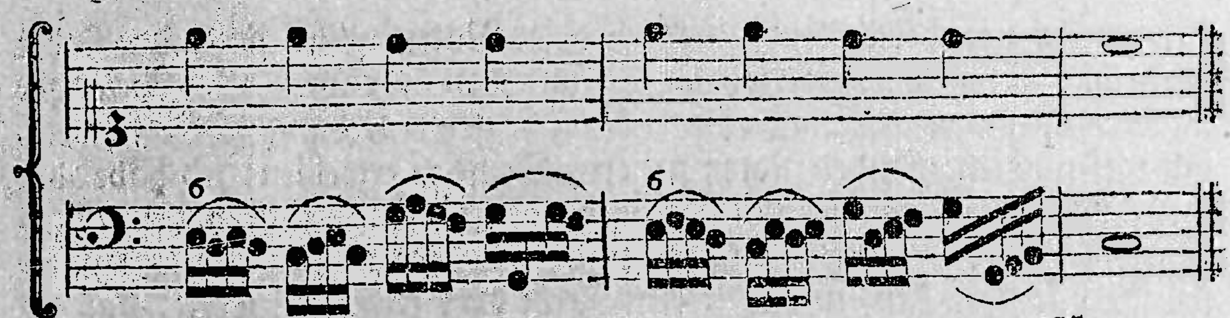



6
6
6
6
6
6
6
6
6
6
6
6
6

Exempel, da vier 16theile durchgehen.

§. 15. Wer 16 Theile sehen will als durchgehende Noten, der kan in diesem Exempel aus zwey wieder (wie §. 14.) nur Einen Tact machen, denn siehet es also aus, und ist alles eben dasselbe, die Schreib-Art ist nur anders.

Nicht zu geschwinde.
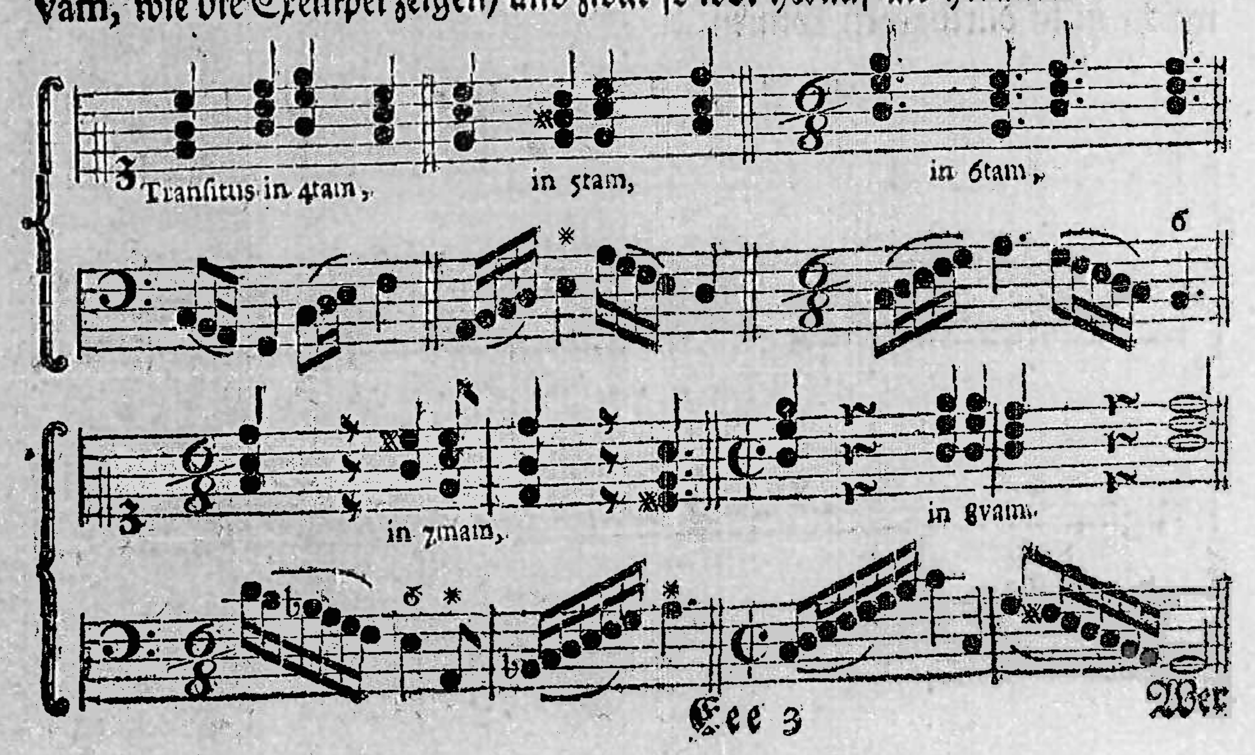




In diesen beyden Exempeln finden wir nun auch, daß wohl vier Noten nur einen Griff haben und drey Noten durchgehen, dergleichen und noch mehrere Variationen findet man nun oft, wo nur die erste Note als die Haupt-Note angesehen wird. Alle unsere Exempel aber betreffen nur einen Terzien-Gang, nebst einiger Variation derselben, oder da ein Accord gebrochen worden, wie die vier letzten Sechszehntheile Tact 3, 4, 7, 11, 12, 16 anzeigen, der Bogen oder Queer-Strich saget alsdenn daß die Noten durchgehen sollen. Einem Anfänger wäre am besten geholfen, wenn die Noten, die durchgehen und so viel ihrer durchgehen sollen, immer durch einen Bogen oder Quer-Strich angezeiget würden, so bedürfte er weiter nichts mehr davon zu wissen, als daß er diese Noten im Baß allein müste machen; weil es aber bald hie bald da an den nöthigen Zeichen fehlet, so muß man doch ein wenig davon wissen, daß man zur Noth ohne Bogen oder Striche die durchgehende Noten erkennen kan.

Durchgehende Noten müßten durch einen Bogen angezeiget werden.

§. 16. Es gehet Transitus regularis nicht allein in Tertiam, sondern auch wohl in Quartam, Quintam, Sextam, Septimam und Octavam, wie die Exempel zeigen, und zwar so wol herauf als herunter:

Vom Transitu regulari insonderheit.



 Wer

Matthesons Organisten-Probe.
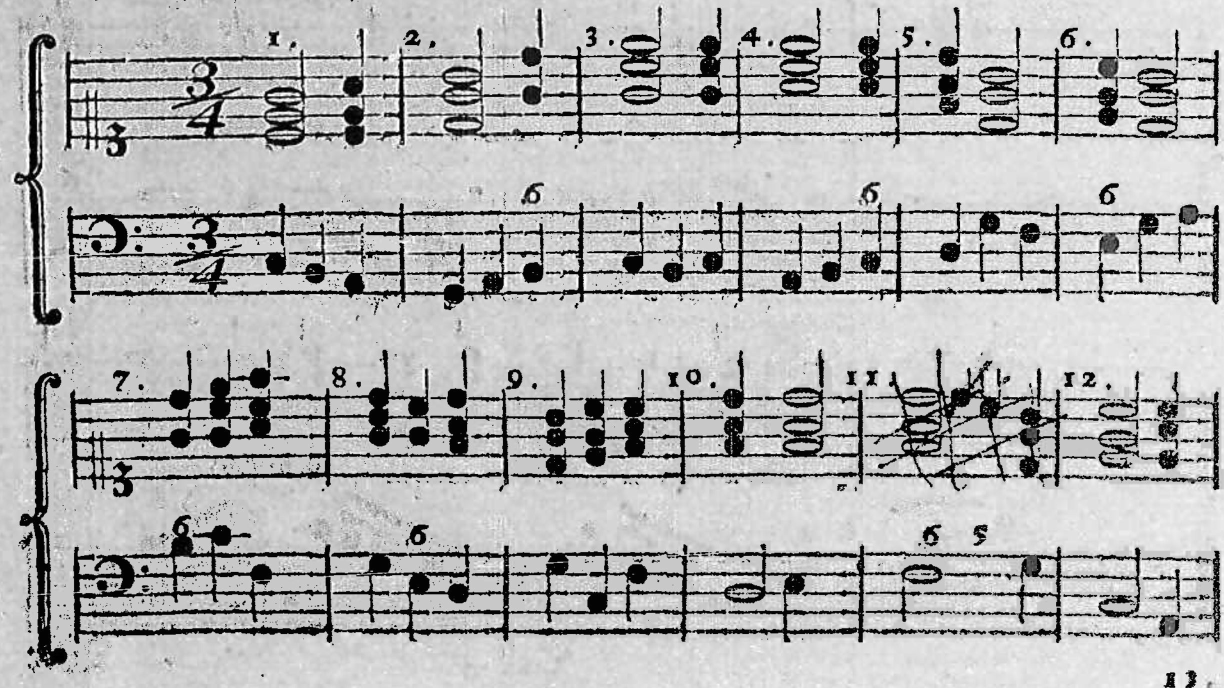
Wer mehr von dergleichen durchgehenden Noten wissen will, der findet solche überflüssig in **Matthesons Organisten-Probe.** Ein Anfänger im Accompagniren hat eben nicht nöthig zu seiner Uebung solche schwere, mit vielen durchgehenden Noten gezierte, Bässe zu erwehlen; ich habe aber dieses doch, weil wir hier mit durchgehenden Noten zu thun haben, anzeigen wollen. So wie ein Accompagniste mit Recht einen richtig bezifferten Baß fordern kan, mit eben dem Recht darf er auch fordern, daß die gehörigen Zeichen des Durchgangs dabey notiret seyn müssen, sonderlich wenn der Durchgang in Quartam, Quintam &c gehet. Denn wenn diß geschicht, so hat man weiter nicht nöthig vieles mehr davon zu sagen. Der beliebte Capellmeister **Heinichen** hat sich sehr viele Mühe gegeben, die Lehre vom Transitu oder von den durchgehenden Noten weitläuftig auszuführen, wo ein Liebhaber gnug davon findet. Bey Tripel-Tact ist noch kürzlich zu merken, daß wenn der Tact aus lauter Vierteln bestehet, alsdenn gemeiniglich das andere Viertel durchgehet, wie aus den Exempeln des ersten Abschnitts Cap. VIII. §. 12. zu ersehen. Nach Dreyviertel-Tact richten sich alle andere Tripel-Tacte, als $\frac{3}{8}$ da gehet das andere Achtel durch; im $\frac{6}{4}$ Tact gehet das andere und fünfte Viertel durch; im 6 Achtel wieder das andere und fünfte Achtel. Kommen in diesen Tripel-Tacten lauter Achtel vor, so sind immer drey und drey Noten zusammen gestrichen; wie in den Stücken, die im $\frac{9}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ stehen, zu ersehen ist.

Hier sind die Zeichen des Durchgangs nöthig.

Durchgehende Noten im Tripel-Tact überhaupt.

Exempel hierüber.

§. 17. Wir wollen ein klein Exempel aus dem gebräuchlichen $\frac{3}{4}$ Tact hersetzen, und daraus zeigen, welche Noten im Tripel-Tact durchgehen und welche nicht durchgehen können.





Ueberhaupt bemerken wir hier erstlich, daß in den Tripel-Tacten, und zwar in den einfachen Tripel-Tacten (siehe §. 3.) die erste Note eines Tactes, wovon der Tripel seine Benennung empfänget (als in $\frac{3}{2}$ der erste halbe Tact, in $\frac{3}{4}$ das erste Viertel, und in $\frac{3}{8}$ das erste Achtel) virtualiter lang ist, die andere und dritte aber virtualiter (§. 10.) kurz sind, dahero denn bald die andere, bald die dritte Note allein, bald beyde zugleich durchgehend. Kommen aber im $\frac{3}{2}$ Tact **Viertel**, im $\frac{3}{4}$ **Achtel**, und im $\frac{3}{8}$ (und in allen von $\frac{3}{8}$ herkommenden Tacten, als: $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$) **Sechszehntheile** vor, so hat es damit in Ansehung der innern Geltung eben die Bewandniß, wie im ordinairen vier Viertel-Tact (§. 10.). Nun wollen wir die Regeln von den durchgehenden Noten im Tripel-Tact aus unserm Exempel zeigen. 1) Wenn drey solche Noten, davon der Tripel seine Benennug hat, gradatim herunter oder herauf gehen, so gehet die mittlere Note ordentlicher Weise durch, wie hier Tact 1, 2 und 4 zu sehen: eben so gehet es auch, wenn man nach der mittlern Noten gradatim wieder herauf gehet, als im dritten Tact zu sehen. 2) Wenn nach der ersten Note ein Sprung folget (also, daß die Note, worin der Baß springet, nicht schon im vorigen Accord oder Griff enthalten ist), so wird zur mittlern Note der gehörige Griff geschlagen, und die dritte Note gehet durch, wenn nemlich die erste Note des folgenden Tactes nur einen Ton tiefer oder höher gehet, und folglich kein Sprung darnach erfolget, wie im 5ten und 6ten Tact zu sehen; denn im 5ten Tact folget nach *d* das *g* (welches im Accord zu *d* nicht enthalten ist) welches ein Sprung ist, deswegen hat nun *g* einen aparten Griff, *f* aber gehet durch, **weil kein Sprung darauf folget**, denn die erste Note des folgenden Tactes ist *e*; weiter im 6ten Tact folget nach *e*, welches die 6 über sich hat, ein Sprung ins *g*, wozu ein reiner Accord kommt, (welcher reine Accord zu *g* aber nicht im Sexten-Griff zu *e* enthalten ist), derohalben hat hier *g* seinen aparten Griff, die dritte Note *a* aber gehet durch, **weil kein Sprung darauf folget**, denn der 7te Tact fängt mit *h* an, welches nur einen Grad höher als *a* ist. 3) Wenn nach der andern Note ein Sprung folget, als hier folget im 7ten Tact nach *c* das *f* (welches *f* wieder im Accord zu *c* nicht enthalten ist) so haben alle drey Noten einen beson-

Innerliche Quantität der Noten im Tripel-Tact.

Regeln, wie die durchgehende Noten im Tripel-Tact zu erkennen.

2te Regel.

3te Regel.

besondern Griff, wie im 7ten Tact zu sehen. Die erste Note im Tripel-Tact ist immer in sich lang (hat quantitatem intrinsecam longam) und erfordert daher allezeit einen eigenen Griff, man mag gradatim oder Sprungs-weise dahin gekommen seyn. Folget nach der dritten Note ein Sprung, wie hier im 8ten Tact nach *d* im folgenden Tact das *g* kömmt, so haben alle drey Noten wieder ihren eigenen Griff, wie im 8ten Tact zu sehen: stehen ferner alle drey Noten im Sprunge, wie der 9te Tact solches zeiget, so hat abermal eine iede Note einen Griff. 4) Wenn vor der dritten Note ein halber Tact (im $\frac{3}{8}$ aber ein Viertel, und im $\frac{3}{2}$ Tact ein ganzer Tact) hergehet, so kan die dritte Note, wenn nemlich kein Sprung darauf folget, durchgehen, wie der 10te Tact zeiget, da ist *d* ein halber Tact und es folget *e* darnach, darauf wieder kein Sprung, sondern *f* folget, derowegen gehet *e* durch, weil aber alsdenn die rechte Hand nur Einen Griff machte, so theilet die rechte Hand lieber das *d* in Viertel und schlägt zu dem halben Tact zweymal denselben Accord an, und *e* gehet durch; Indessen wäre es eben nicht höchstnöthig gewesen, es dienet zur Erleichterung des Tactes und die rechte Hand erhält eine ordentliche Bewegung. Folget aber in diesem Fall (da nemlich die erste Note des Tactes einen halben Tact hat) nach der dritten Note ein Sprung, so hat sie ihren eigenen Accord, wie im 11ten Tact zu sehen, da die dritte Note *g* (es sind in diesem Tact eigentlich nur zwey Noten, da aber die erste Note *f* ein halber Tact, so viel als zwey Viertel gilt, so wird hier *g* die die dritte Note im Tact genennet) einen Sprung nach sich hat, nemlich die erste Note des 12ten Tactes ist *c*. Stehet aber die dritte Note mitten in Sprüngen, wie hier im 12ten Tact das *A*, so hat sie auch ihren eigenen Accord.

4te Regel.

Kurzer Begriff des vorigen.

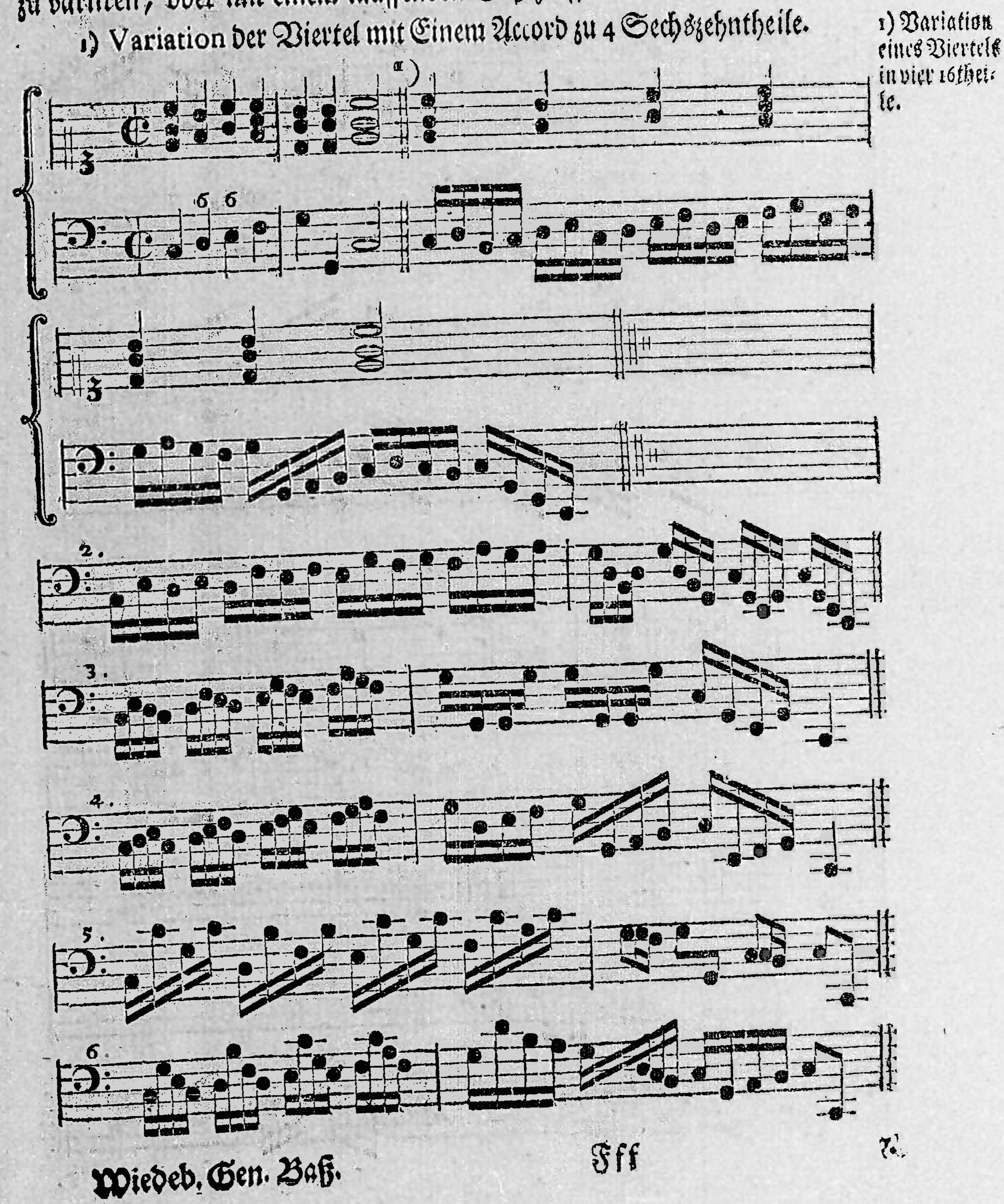
§. 18. Das wesentlichste von allen diesem ist, **daß bey** *gradatim* **gehenden Noten die mittelste durchgehet, und daß die Note die im Sprunge stehet einen aparten Griff hat, wenn sie denselben nicht schon im vorigen Accord findet.** Was nun hier vom $\frac{3}{4}$ Tact gesagt worden, gilt auch vom $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{8}$ Tact, wie auch von $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Tact. Weil nun aber $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ oft geschwinde gehen, so gehen alsden oft drey Achtel auf Einen Griff, wenn sie nemlich gradatim gehen, oder in solchen Sprüngen, deren Noten sich im ersten Griff schon befinden, als wovon schon im ersten Abschnitt Cap. XII. §. 15. etwas gesaget worden. Wenn also die linke Hand in ihren Achteln oder Sechszehntheilen solche Töne nimt, die im Griff der rechten Hand liegen, so sind das lauter durchgehende Noten, man hat alsdenn nur auf die Fundamental-Note zu sehen, um derselben ihren gebührenden Griff zu geben. Ob es nun gleich nicht möglich ist alle Variationen eines Accords, ja nur einzeler Gänge, zu bestimmen, weil ein ieder Componist dergleichen immer noch mehr suchet zu erden-
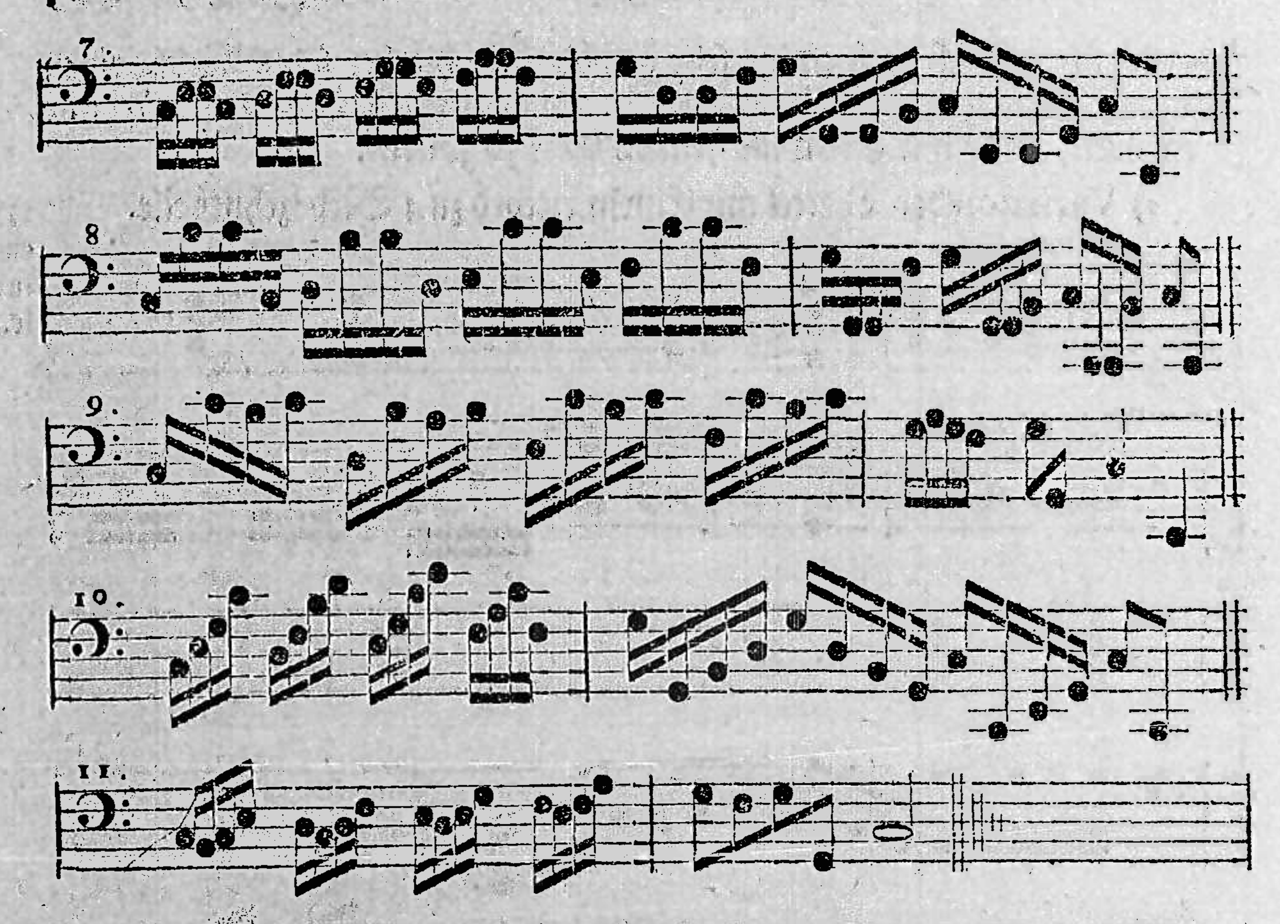
Bey einer Variation des Basses ist auf die Fundamental-Note zu sehen.

erdenken, so will ich doch einige sehr gewöhnliche hierher setzen, welche einen Anfänger zugleich auf die Spur bringen können, einen Baß zu einem Liede zu variiren, oder mit einem lauffenden Baß zu spielen.

1) Variation der Viertel mit Einem Accord zu 4 Sechszehntheile.
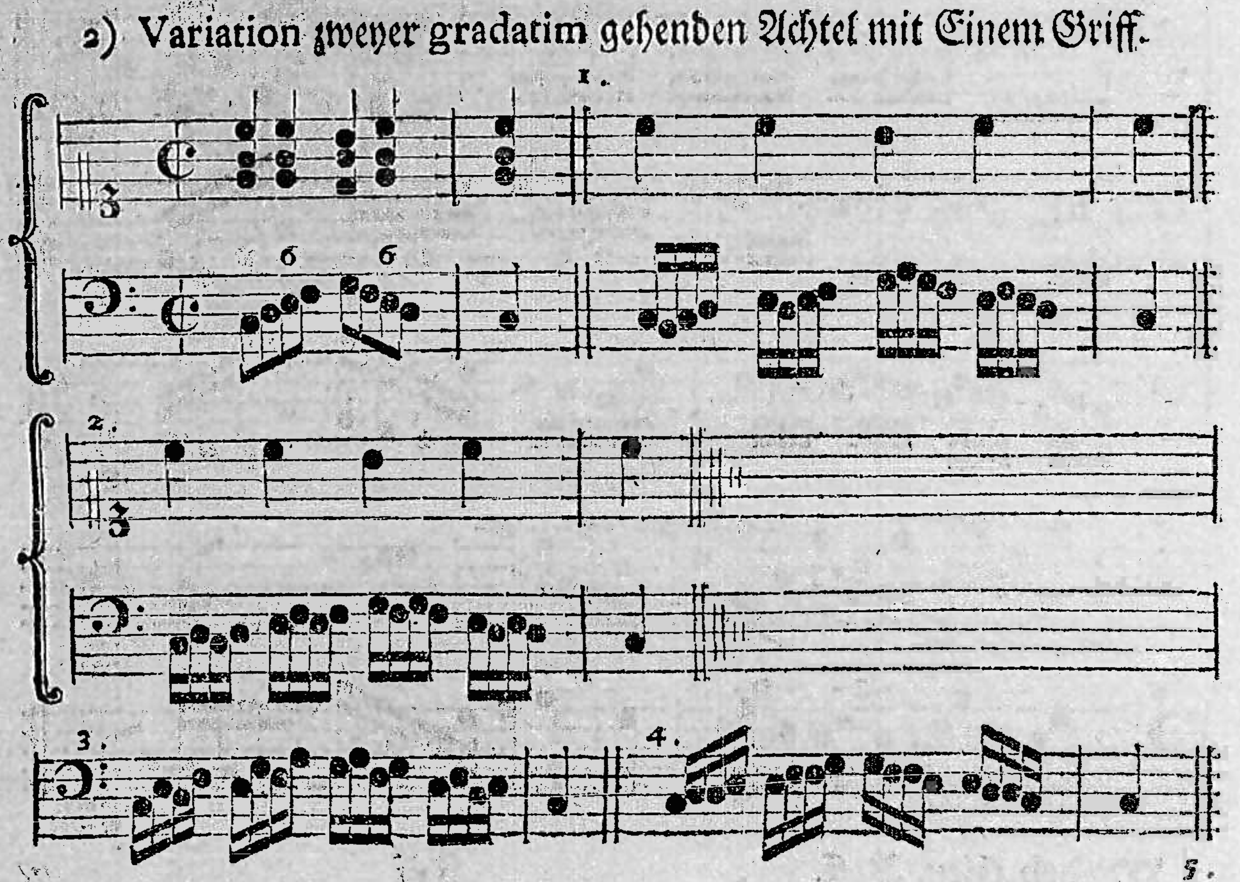
1) Variation eines Viertels in vier 16theile.
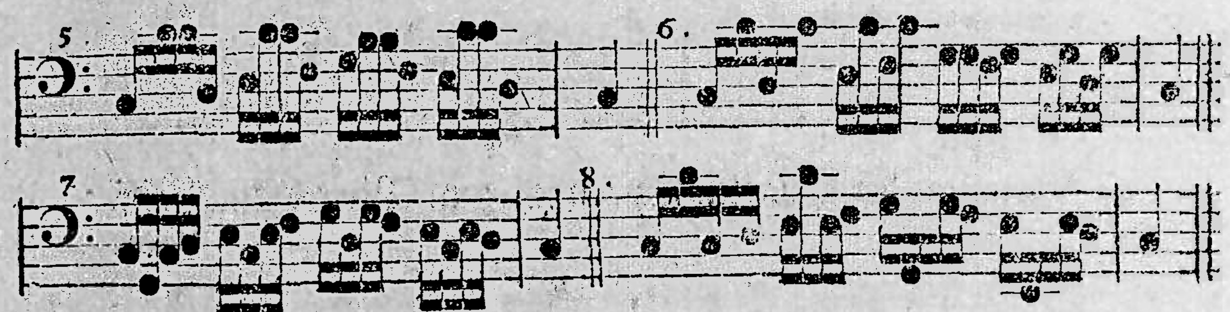




2) Variation zweyer Achtel in 16theile.

2) Variation zweyer gradatim gehenden Achtel mit Einem Griff.

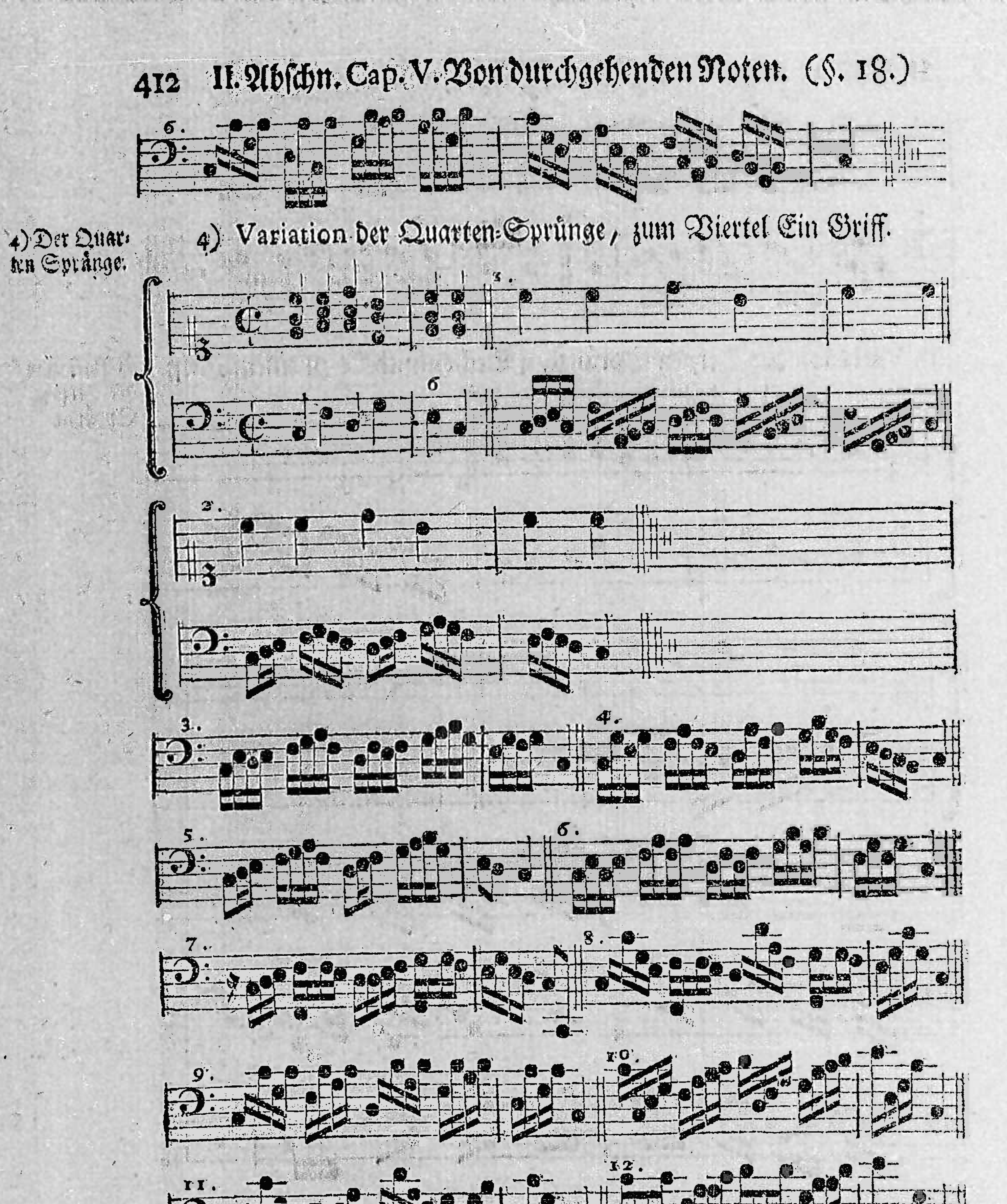




3) Variation der Terzien-Sprünge, 4 Sechszehntheile zu einem Griff.

3) Variation der Terzien-Sprünge.
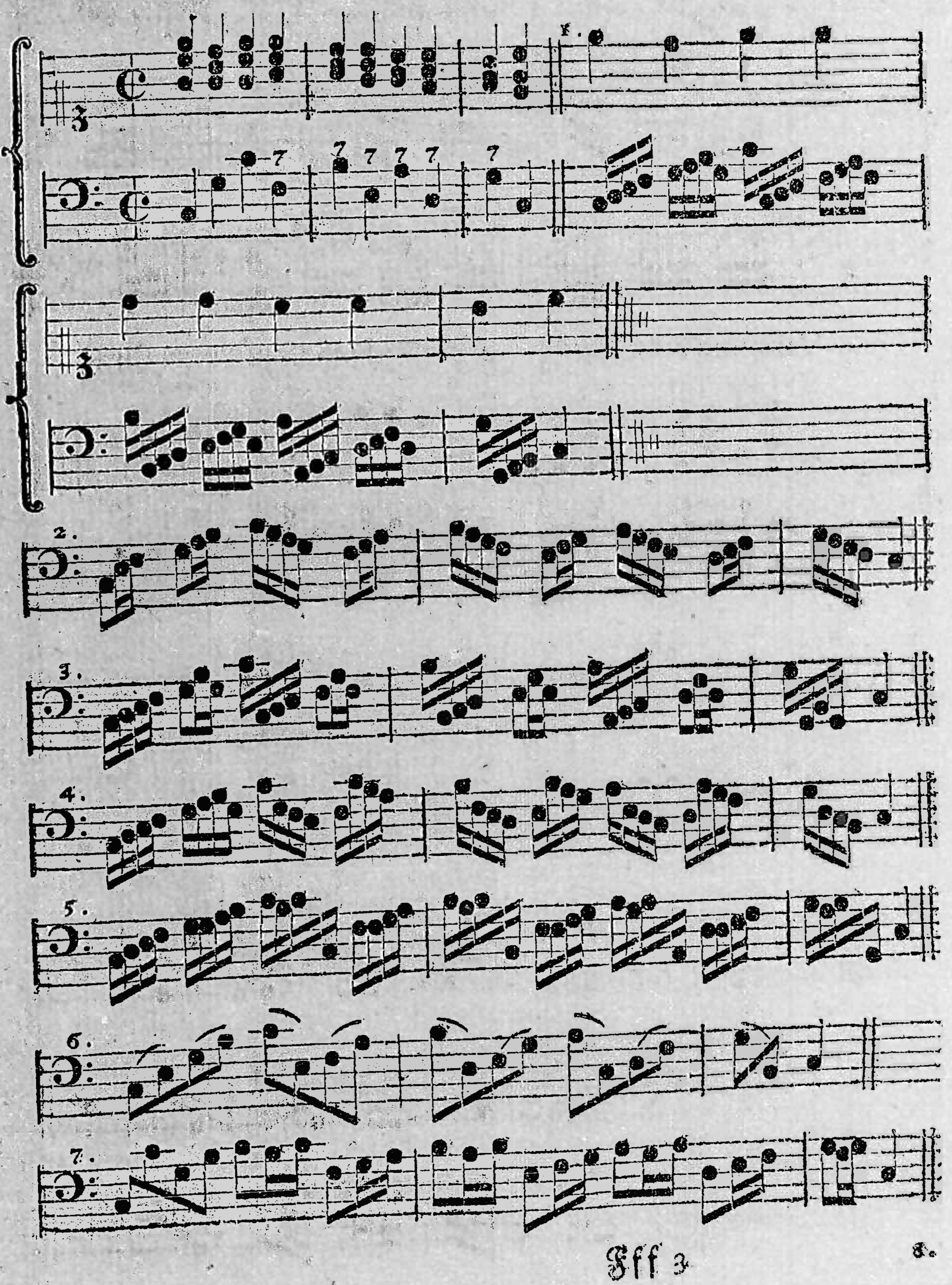
4) Der Quarten Sprünge.

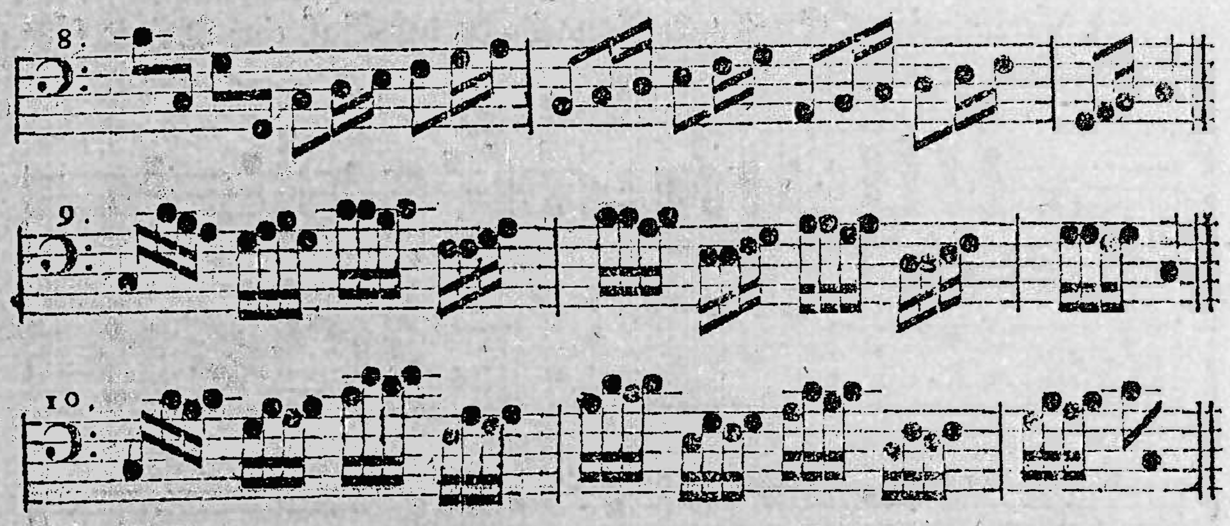


5) Va-

5) Variation des Septimen-Ganges, da der Baß eine Quinte fällt und eine Quarte steiget.

5) Variation des Septimen-Ganges.
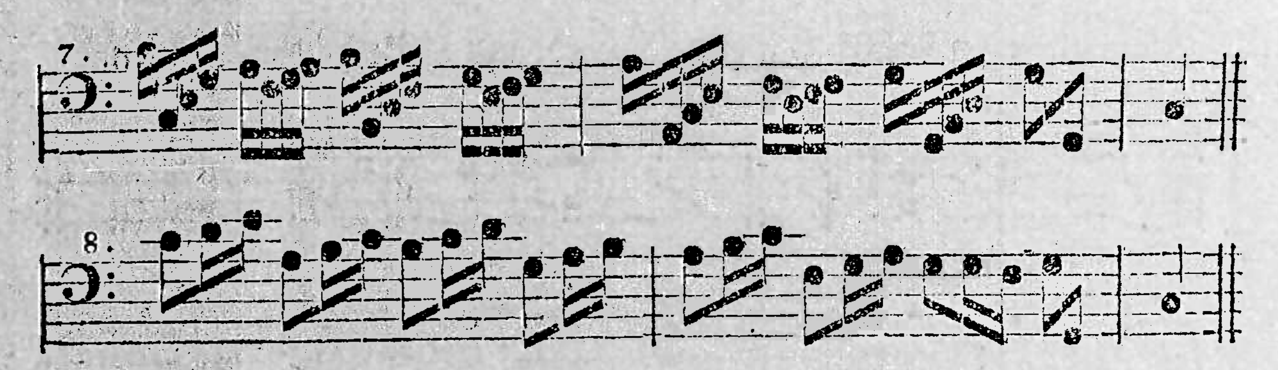




6) Variation des Ganges mit $\frac{6}{5}$.

6) Variation des Satzes $\frac{6}{5}$. 4 Sechszehntheile zu Einem Griff.

1. 2. 3. 4. 5. 6.



Man hätte dergleichen Veränderungen noch viel mehr hersetzen können, allein wir lassen es dabey. Geschwinde Achtel werden eben wie ordinaire 16 Theile tractiret.

§. 19. Es ist wahr, heut zu Tage hält man nicht viel mehr von solchen Bässen, worin viel 16 Theile vorkommen, sie sind gleichsam nicht mehr Mode, vor wenigen Jahren wurden dergleichen Bässe mehr gesetzt, doch muß keiner denken, er bedürfe deswegen seine linke Hand in geschwinden Gängen und Passagien nicht zu üben, ach nein, ehe man sichs oft versiehet, trifft man Sechszehn-Theile an: deswegen kan man diese Exempel auch zur Uebung der linken Hand brauchen und sich prüfen, wie weit man in der Fingersetzung gekommen. Kurz, man findet hier eine Menge durchgehender 16 Theile, die rechte Hand geht immer in Viertel, wie ich deswegen zu Anfang einer ieden Art die Fundamental-Noten mit ihren Griffen ausgesetzt habe. Wir finden hier auch verschiedene Variationen vom Gange, wo die Septime und wo $\frac{6}{5}$ viel nach einander vorkommen. Die heutige galante Art zu componiren bedienet sich solcher Gänge wenig oder gar nicht: der berühmte **Bach** hat dergleichen Gänge in seinen **Probe-Stücken** nicht angebracht; **Mattheson** aber hat in **den Probe-Stücken seiner Organisten-Probe** sich ihrer oft bedienet. Wir wollen sie auch nicht verwerfen, sondern sie vielmehr zur Uebung anrathen, damit man zur rechten Zeit sich ihrer wisse zu bedienen. Weiter.

Wie diese Variationes zu gebrauchen.
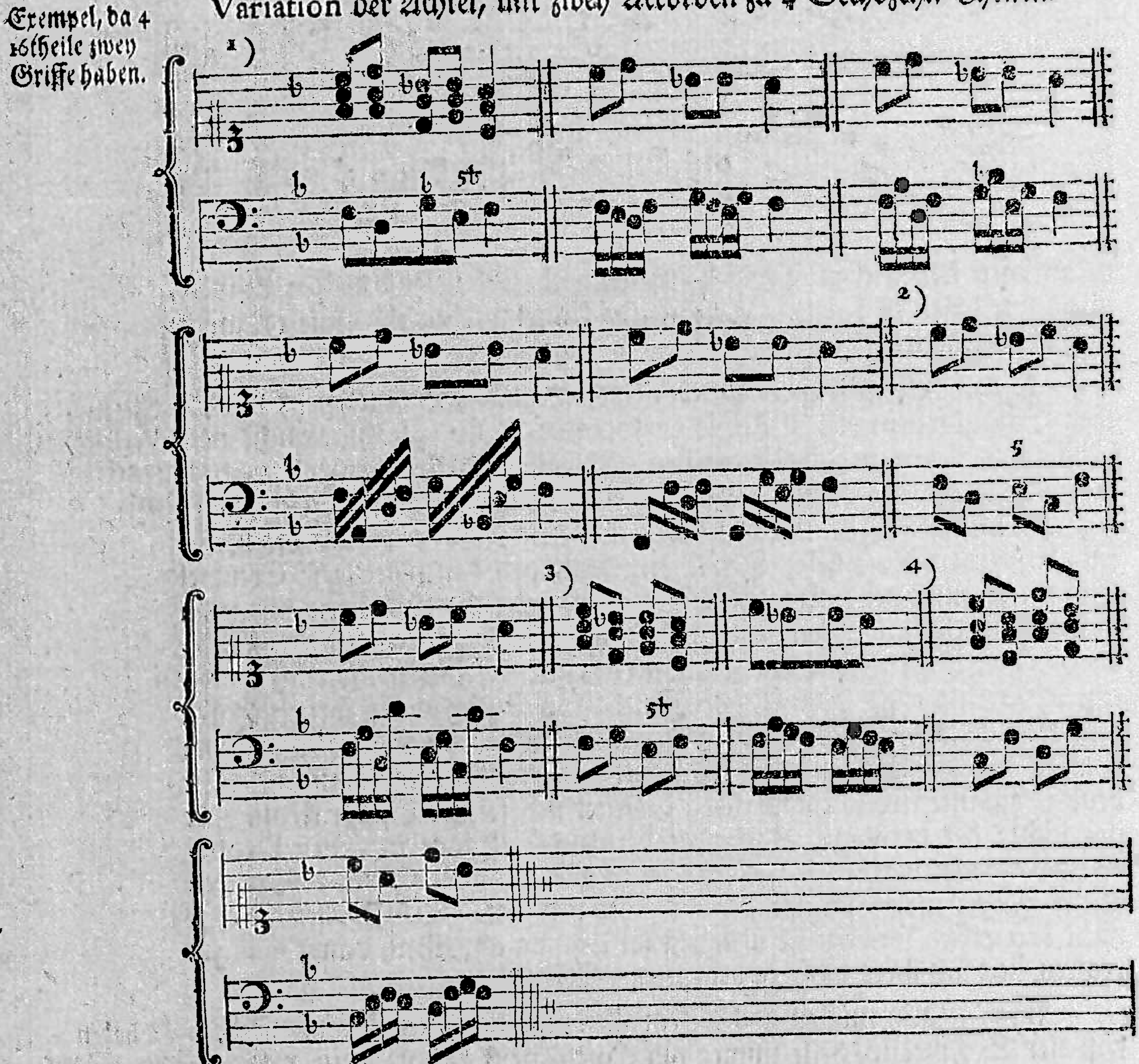
§. 20. Wir müssen aus diesem allen nun nicht den Schluß machen, daß vier Sechszehn-Theile immer nur Einen Griff haben; nein, wir wollen derowegen auch noch in wenigen kurzen Exempeln anzeigen, in welchen Fällen zwey Griffe zu 4 Sechszehn-Theile gehören. Es versteht sich von selbst, wenn das dritte 16 Theil eine aparte Ziffer hat, so kan es nicht durchgehen: und wenn unsere gegebene Exempel des vorigen §phi auch andere Ziffern hätten, als wir ihnen gegeben; so passeten die Variationen nicht und die vier 16 Theile könten alsdenn auch nicht durchgehen: denn bey allen Variationen muß die Fundament-Note mit ihrer Ziffer wohl in acht genommen werden, oder man verdirbt es.

Es haben aber 4 Sechszehentheile nicht allezeit nur Einen Griff.

Varia-

Variation der Achtel, mit zwey Accorden zu 4 Sechszehn-Theilen.

Exempel, da 4 16theile zwey Griffe haben.
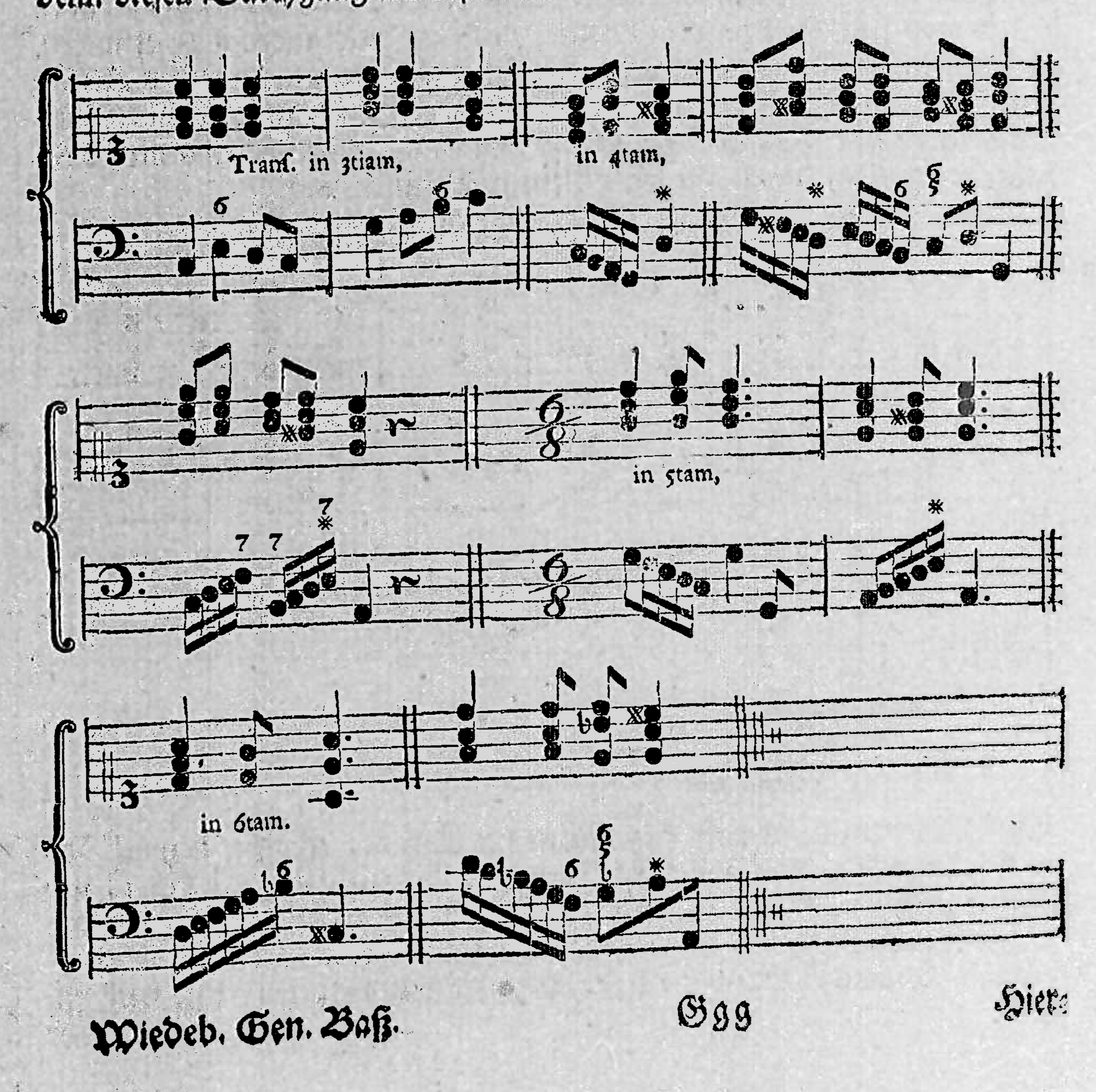


Hätte hier im ersten Exempel *f* eine 6 über sich, so könten die vier 16 Theile durchgehen: weil es hier aber einen reinen Accord hat, so muß zu *d* wieder ein Griff angeschlagen werden, weil im Accord zu *f* das *d* nicht mit enthalten ist. Hiernach lassen sich die andern Exempel leicht einsehen.

Vom Transitu irregulari, oder von den Wechsel-Noten.

§. 21. Bishero haben wir nun vom Transitu regulari, der auch am meisten vorfällt, geredet; nun ist es Zeit, auch ein wenig vom Transitu irregulari (vide §. 11.) zu handeln. Hier erscheinen nun die **Wechsel-Noten** (cambiate), da die rechte Hand, nicht zu der Note, die eine Ziffer

Ziffer über sich hat, sondern zu der, die vor derselben hergehet, anschläget, und den Griff oder die Ziffer anticipiret; daher es denn kömmt, daß der Griff zu der virtualiter langen Note dissoniret und beym Eintritt der in sich kurzen Note erst consoniret. Wir haben hievon im ersten Abschnitt schon gezeiget, wie der lange Vorschlag, der ordentlich ausgeschrieben stehet, die Ursache und der Grund davon ist. Man kan diesen Transitum irregularem am besten kennen, wenn die letzte kurze Note eine Ziffer über sich hat, oder wenn nach derselben ein Sprung erfolget. Weil nun der Transitus irregularis auch öfters angebracht wird, nicht nur zur Ausfüllung eines Terzien-Ganges, sondern auch wenn viele Noten durchgehen, wie wir §. 6. Exempel vom Transitu regulari gegeben; deswegen wollen wir eben dergleichen auch vom Transitu irregulari geben, daraus man denn diesen Durchgang am besten wird erkennen lernen.

Arten des Transitus irregularis.



Hiedurch bleibet die rechte Hand in ihrer Egalität.
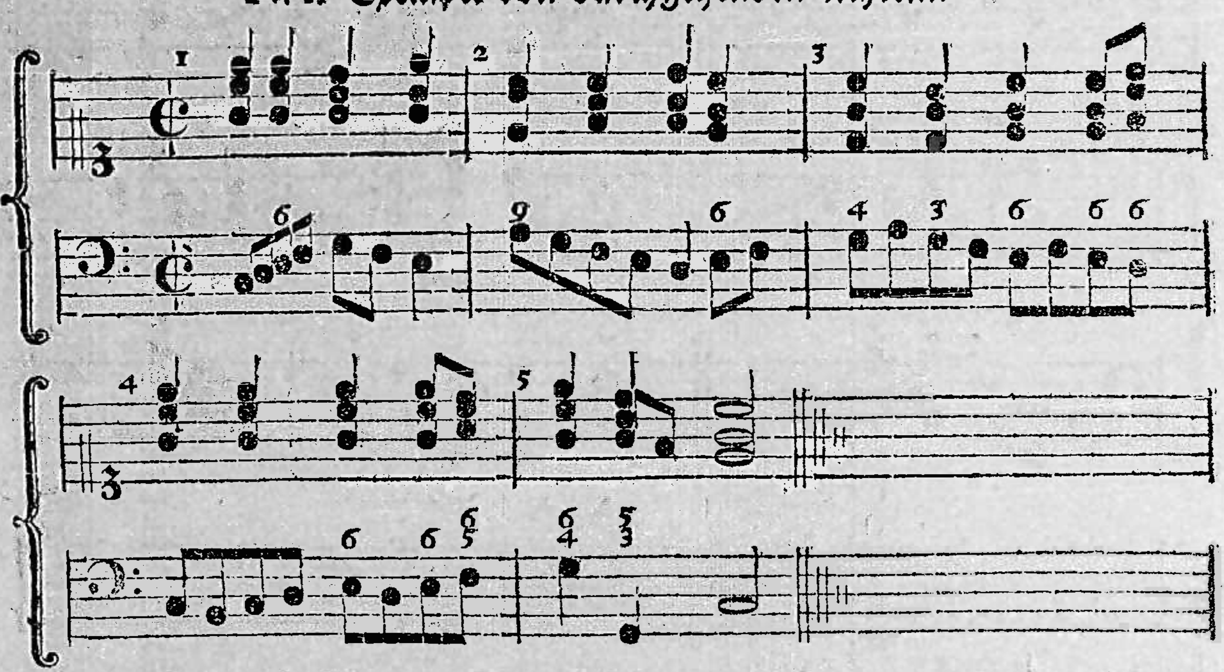
Hieraus sehen wir, daß die rechte Hand beym Accompagnement die Egalität bewahret, welche verlohren würde, wenn sie zum ersten und vierten Sechszehntheile den Griff anschlagen wolte, noch vielmehr aber, wenn sie im $\frac{6}{8}$ Tact zum ersten und sechsten Sechszehn-Theil den Griff nehmen würde. Ueberhaupt hält man die rechte Hand gerne in einer egalen Mensur, daß sie, wie wir nun bald sehen werden, weder kleine Pausen, Puncte oder Rückungen, die etwa im Baß vorkommen, achtet, sondern ihren egalen Schlag in Viertel oder Achtel fast durchgehends behält. Will aber die Bezifferung schlechterdings in der rechten Hand Sechszehn-Theile haben, so muß sie sich freylich darnach richten.

Weitere Abhandlung der durchgehenden Noten zur Uebung.

§. 22. Zur Repetition dessen, was bishero von den durchgehenden Noten gesagt worden, und zugleich zur Uebung des regulairen und irregulairen Durchgangs, will einem Liebhaber einige kleine Exempel hersetzen; dabey wir denn Gelegenheit nehmen werden, noch ein und anderes zu erinnern. Und da ich die kleinen Exempel, welche der belobte Capellmeister **Heinichen** in seinem Werke vom General-Baß gegeben hat, zu Erreichung meines Zweckes sehr dienlich finde, so will ihm einige abborgen und dem Liebhaber mittheilen, jedoch mit einer kleinen Veränderung.

N. 1. Exempel von durchgehenden Achteln.

Exempel von durchgehenden Achteln.



Anmerkungen.

Dieses Exempel zeiget nun Transitum regularem, es gehet nemlich das in sich kurze Achtel durch: im Fall aber eine Signatur darüber stehet, wie Tact 3 über *d* und Tact 4 über *f*, so gehöret ein aparter Griff, hier der Sexten- und Sextquinten-Griff, dazu. Im zweyten Tact findet sich über

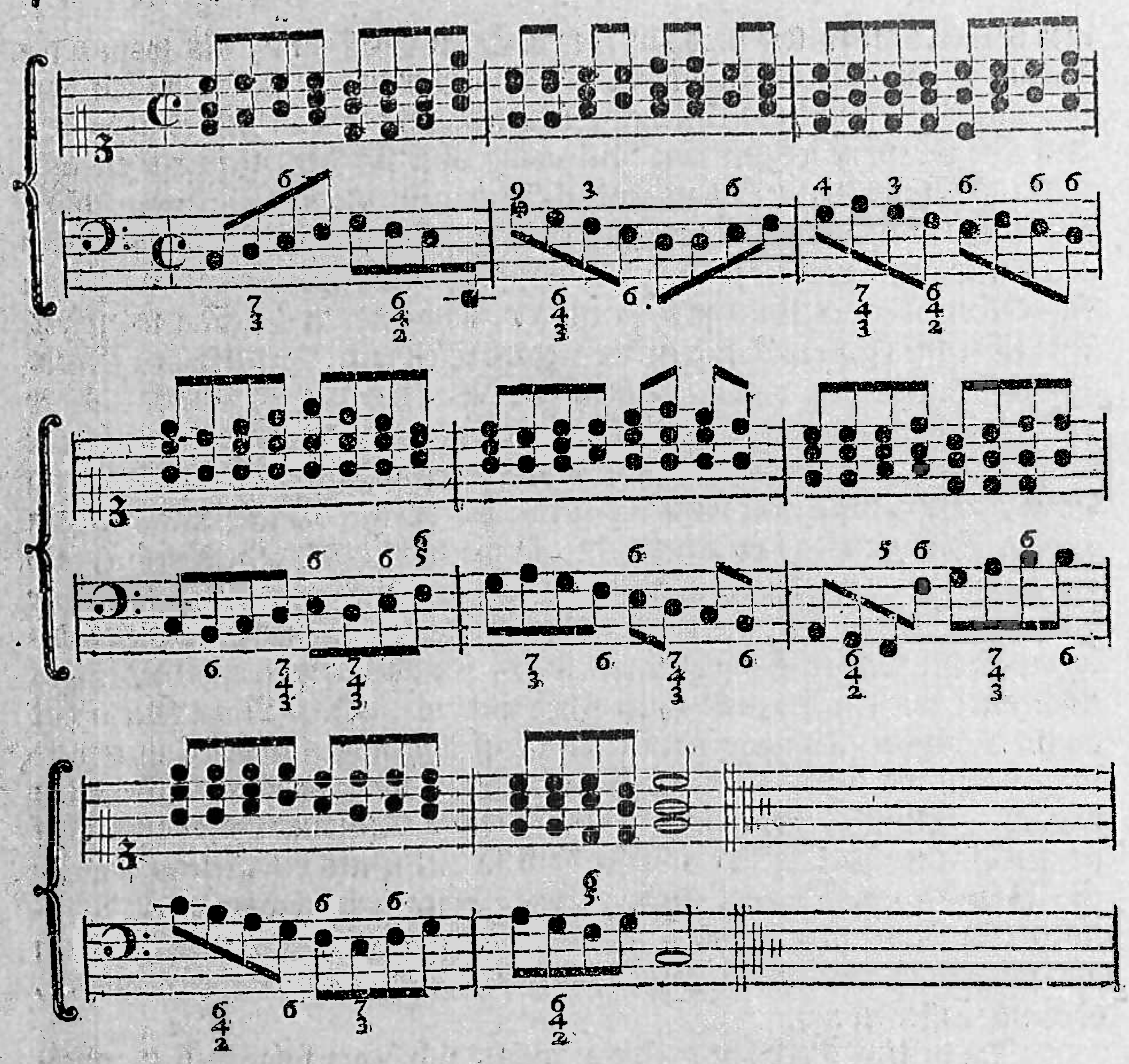
Von der None und ihrer Resolution.

a eine Dissonans, nemlich die None, dazu die 3 und 8 gehöret: sie muß immer

mer vorher liegen, wie sie denn hier auch im Griff zu *e*, als wozu *b* die Quinte ist, woraus die None zu *a* wird, vorher lieget: sie lag im Alt vorher, und bleibet auch im Alt, und resolviret auch darin im Accord zu *f*. Es darf also der Ton, welcher eine Dissonans über sich hat, nicht bis zur Resolution immer nothwendig liegen bleiben; nein, die Resolution geschicht hier doch richtig, ob gleich der Baß nicht auf *a* stehen bleibet, sondern nach *f* herunter gehet und einen reinen Accord hat, in welchem Accord zu *f* denn die Resolution der None zu *a*, nemlich *b*, unter sich in *a* richtig resolviret. Es heißt: die None muß sich in der Octave resolviren; das ist: der folgende Ton muß herunter gehen. Hier ist die None zu *a* das *b*: aus *b*, als der None, muß nun *a* werden; diß ist nothwendig: aber (wie gesagt) es ist nicht nothwendig, daß der Baß stehen bleibet, er kan einen andern Ton und Griff nehmen, wenn nur die Resolution der None (dis gilt auch von den andern Dissonanzien) in *a* geschicht, so machts nichts, ob dieses *a*, als worin die None resolviren muß, zum folgenden Griff eine Terzie (wie hier das *a* im Griff zu *f* die Terzie ist) oder Sexte ist, es muß aber die Resolution in der rechten Stimme unverändert bey aller Aenderung des Basses geschehen; wie wir hernach weiter sehen werden. Diese None über *a* hat auch verursachet, daß zu *f* wieder ein Griff hat müssen angeschlagen werden, damit die Resolution der None nicht zu lange möchte aufgehalten werden. Denn ob zwar die Resolution einer Dissonanz oft lange darf aufgehalten werden, so geschicht sie doch **so bald, als eine hiezu dienliche Baß=Note** sich einstellet. Bey *d* hätte nun auch zwar die Resolution der None zu *a* kommen können, indem *a* im Accord zu *d* ist, allein alsdenn hätte entweder ein Bogen über die 4 Achtel *a g f e* stehen müssen, oder eine Ziffer über *f*.

Im dritten Tact hat *g* eine 4, welche sich beym folgenden *g*, nachdem *a* vorhero durchgegangen, in die 3 resolviret. Sonsten merke man sich hier die Lage der rechten Hand, und sehe wie im 3ten und 4ten Tact Motus contrarius ist observiret worden. Bey einer langsamen Mensur darf man zu der durchgehenden Note den vorigen Accord wohl wieder aufs neue anschlagen, doch muß man keine Gewohnheit daraus machen. In diesem Fall bekäme die rechte Hand auch mehrentheils Achtel. Um aber den Uebellaut der Secunde etwas zu vermeiden, in so ferne nicht der Griff $\substack{6\\4\\2}$ heraus kömmt, so nimt man viel lieber zur durchgehenden Note die Terzie, und läßt dabey die Töne, welche im vorigen Griff gewesen, repetiren. Dieses wird deutlich werden, wenn wir unser Exempel ein wenig verlängert vorstellen. Es ist entweder die unterste oder oberste Stimme der rechten Hand, welche mit dem Baß in Terzien fortgehet, wie aus folgendem Exempel (welches ein Anfänger vorerst überschlagen kan) erhellet.

Wie hier die rechte Hand bey iedem Achtel einen Griff machen könte, doch mit einiger Veränderung des vorigen Griffes.
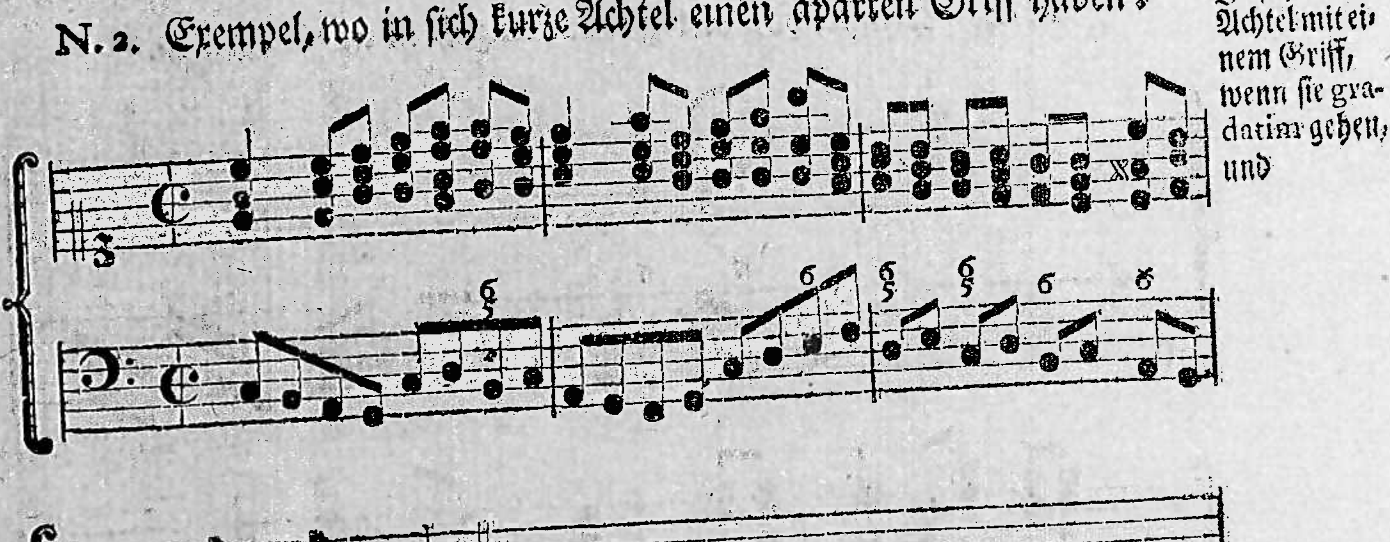


Was die Ziffern unter den Noten hier bedeuten.

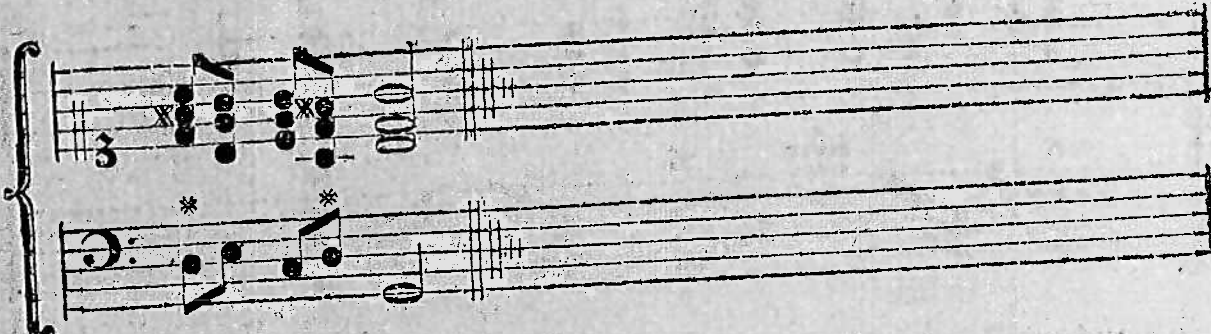
Die Ziffern, welche hier unter den Baß-Noten stehen, zeigen an, was die durchgehende Noten eigentlich für eine Ziffer über sich bekommen würde, wenn der vorhergegangene Griff, mit einer kleinen Veränderung der Terzie, durch Signaturen solte angezeiget werden. Wir merken uns hier sonderlich $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{4}{3}$ und $\frac{6}{4}{2}$, als welche Griffe gar oft den durchgehenden Noten zu theil fallen. Daraus kan man nun lernen, was das heisse, daß die 7, wenn sie im Durchgange vorfällt, keiner Resolution bedarf, und daß sich die 4 alsdenn wohl dazu gesellet. Ferner, daß auf $\frac{6}{4}{2}$ wohl ein reiner Accord kommen kan, da sonst gemeiniglich eine Sexte darauf folget. Wir gehen weiter.

§. 23. Da wir denn hersetzen:

N. 2. Exempel, wo in sich kurze Achtel einen aparten Griff haben:

In sich kurze Achtel mit einem Griff, wenn sie gradatim gehen, und
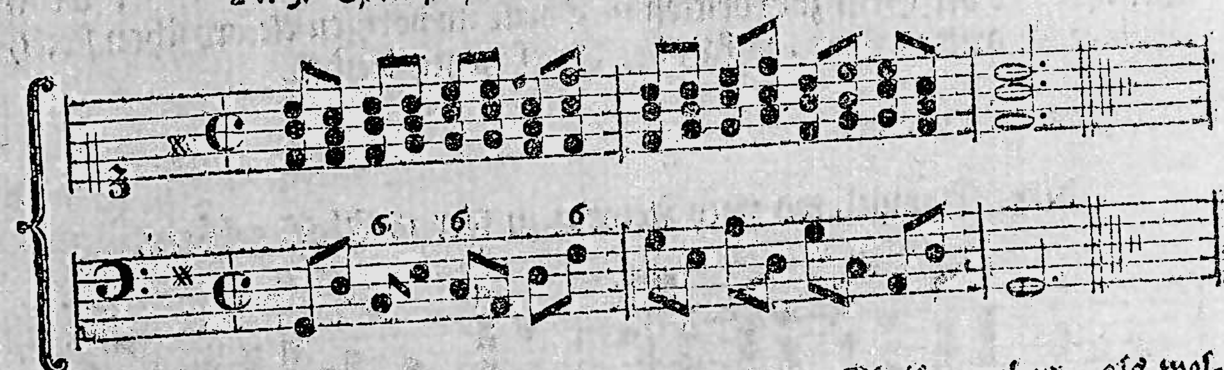




Hier haben wir nun, daß nach 4 oder 2 gradatim gehenden Achteln ein Sprung erfolget, dahero denn die virtualiter kurze Note ihren eigenen Griff hat, als welches wohl zu merken ist. Wenn solche virtualiter kurze Noten in lauter Sprüngen stehen, so haben sie bey langsamen Tact auch ihren aparten Griff, als:

Wenn sie in Sprüngen stehen.

N. 3. Exempel, da iedes Achtel einen Griff hat.
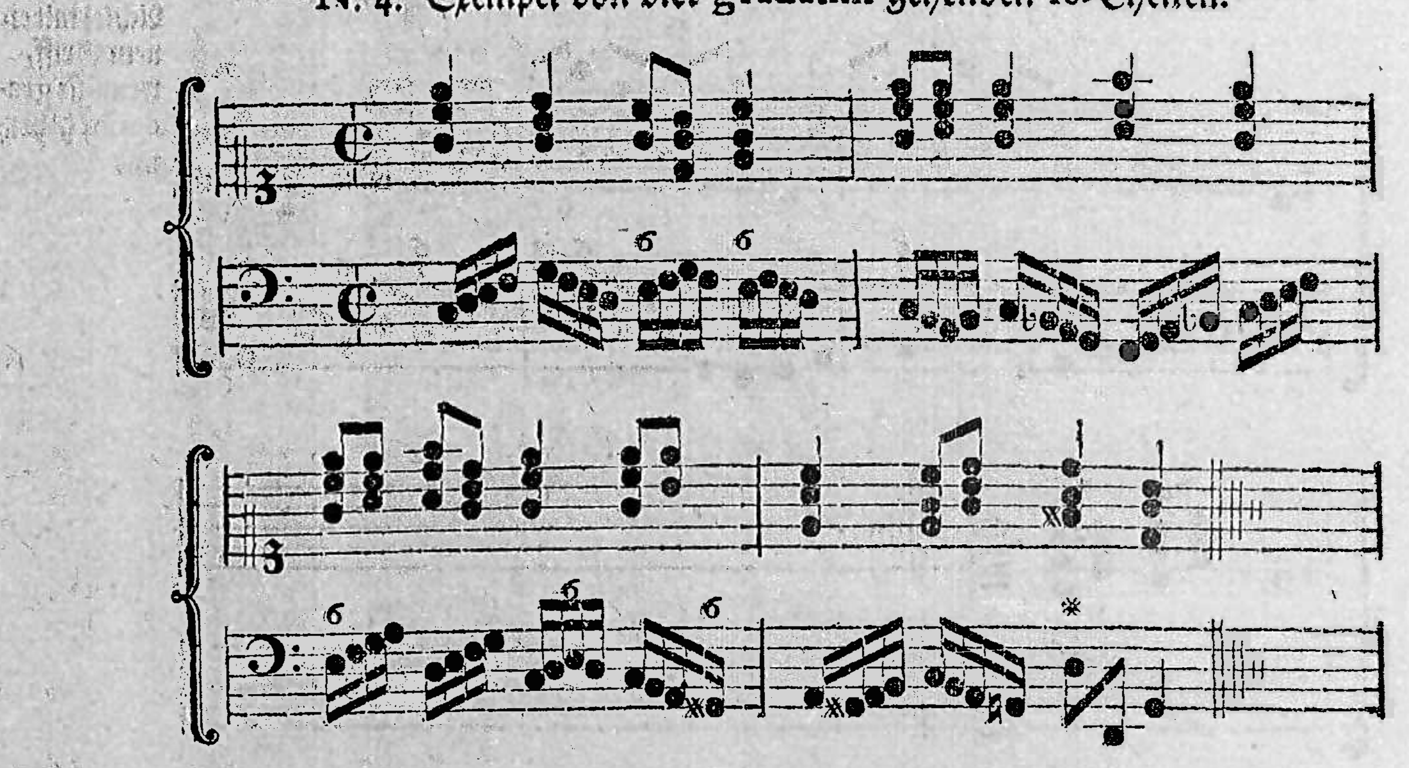


§. 24. Nun wollen wir zu den Sechszehn-Theilen gehen, als welches gemeiniglich geschwinde Noten sind; dahero man auch hier am meisten durchgehende Noten hat, wie die Exempel zeigen werden.

Von durchgehenden und nicht durchgehenden Sechszehntheilen.

N. 4.

N. 4. Exempel von vier gradatim gehenden 16=Theilen.
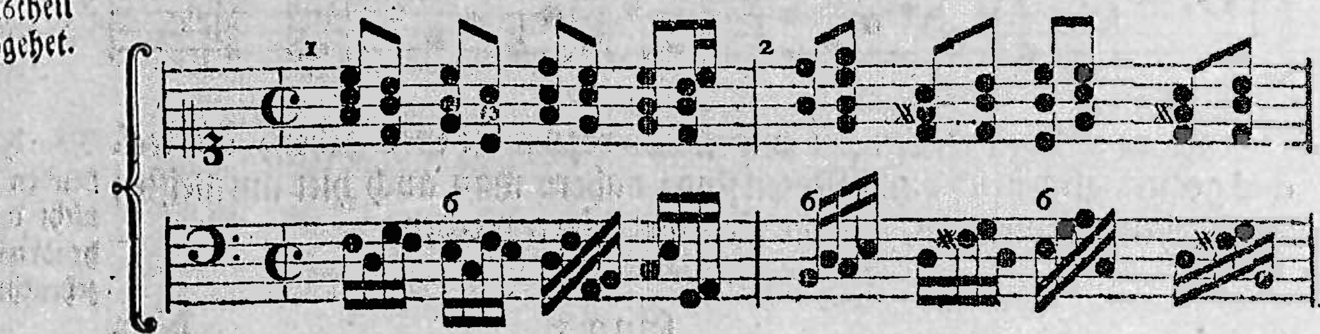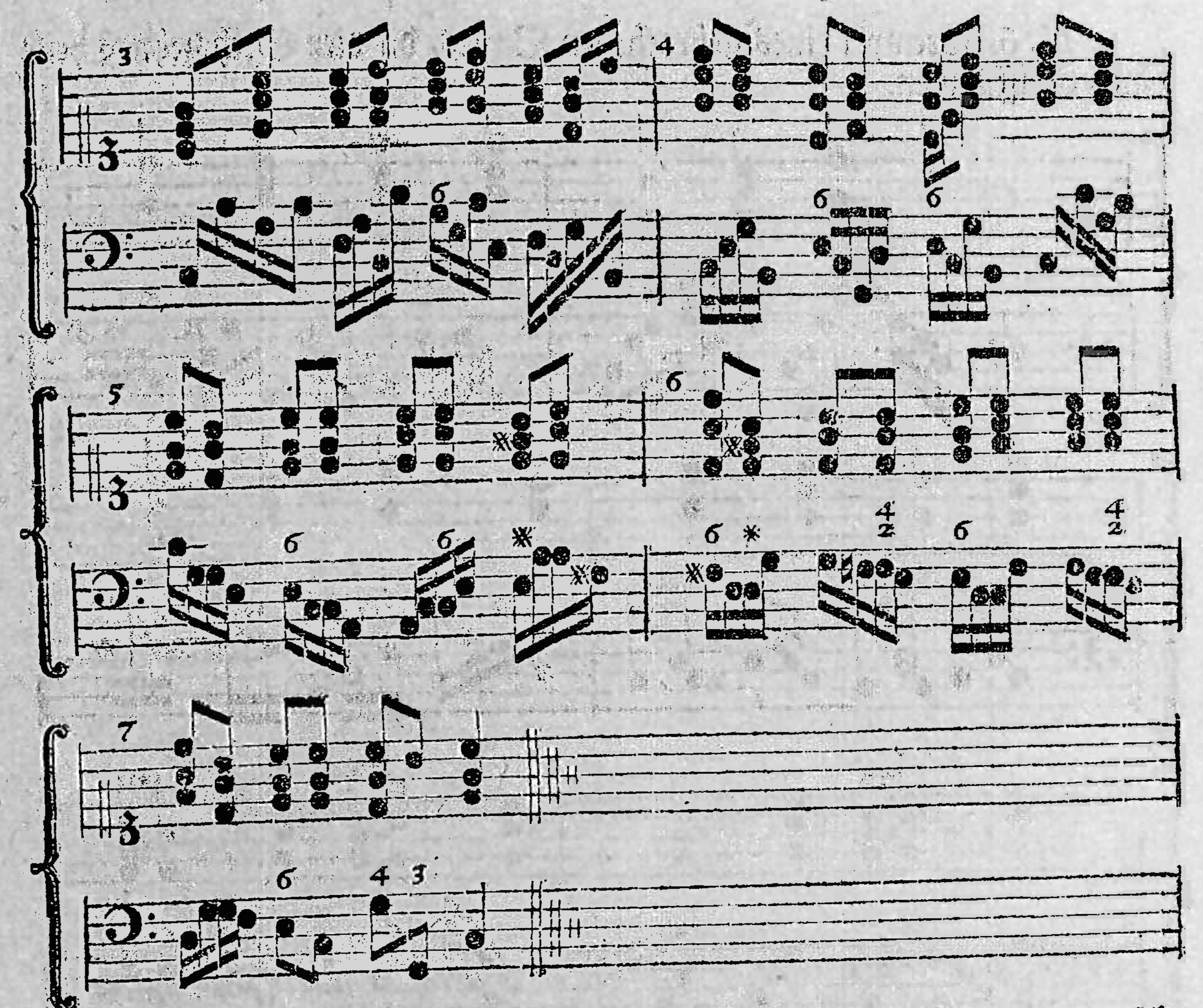


Erläuterung. Hieraus erhellet nun, daß wenn vier 16=Theile gerade auf= oder absteigen, und kein Sprung darnach folget, alsdenn alle 4 nur Einen Accord haben, wie im ersten und zweyten Tact: folget aber nach solchen 4 gradatim gehenden 16=Theilen ein Sprung, wie im 3ten und 4ten Tact zu sehen, so gehören zwey Griffe dazu, und ist alsdenn Transitus irregularis da, ohne Ziffer oder mit einer Ziffer über das letzte 16=Theil, als hier im dritten Tact. Schlägt von den vier 16=Theilen das vierte wieder zurück, so haben zwey und zwey einen Accord, wie im ersten und zweyten Tact zu sehen: wenn aber alsdenn der Griff zum dritten 16=Theile im vorigen Accord schon steckt, wie hier im dritten Tact, so kan der Griff liegen bleiben.

§. 25. Nun folget

Fälle, wo nur Ein 16theil durchgehet.

N. 5. Exempel, wo zwey Accorde zu vier 16=Theile gehören.





Weil hier das dritte Sechszehn-Theil seinen Griff im vorigen Accord nicht findet, so müssen in den vier ersten Tacten zwey Griffe zu vier 16-Theile kommen: im 5ten, 6ten und 7ten Tact, steckt das vierte 16-Theil auch nicht einmal im Griff, der zum dritten Sechszehn-Theile geschlagen worden, sondern das vierte 16-Theil, wie auch das andere 16 Theil schlägt die folgende Note anticipando voran, woran sich aber die rechte Hand nicht kehret, sondern dem Baß die Lust lässet. In geschwinder Zeit-Maasse agiret die rechte Hand nicht gerne in 16-Theilen, in einer langsamen mässigen Zeit-Maasse liesse es sich noch thun: diß ist also eine Ausnahme wider die Regel §. 20. daß man bey Variation des Basses den Griff der Fundament-Note nicht vergessen müste.
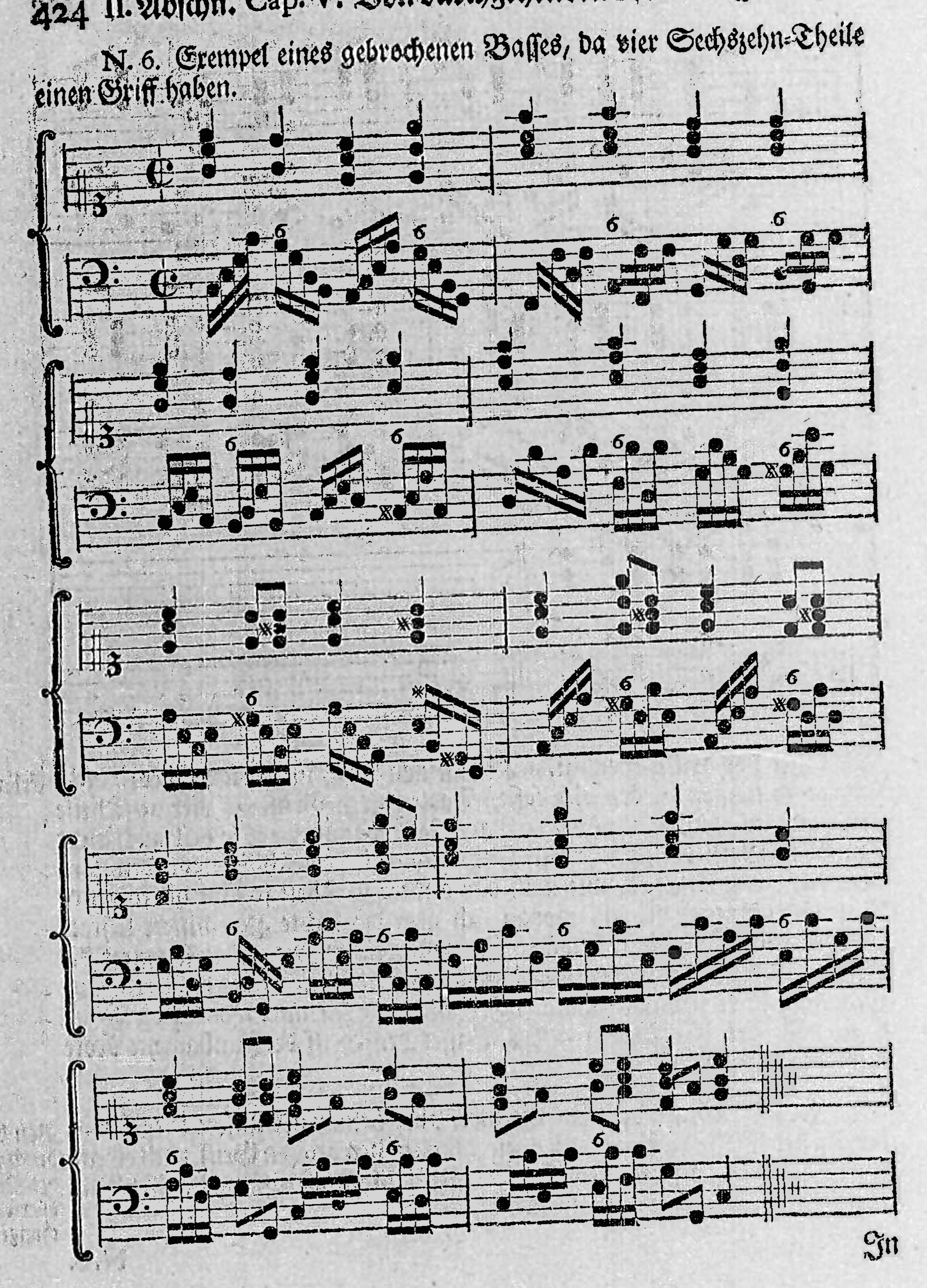
Erläuterung.

§. 26. Gegenwärtiges Exempel aber bestättiget unsere Regel wieder, da der Baß ein Harpeggio macht, oder den ganzen Griff nach einander hören lässet, oder sonsten Variationen aus dem Griff machet, da denn vier 16-Theile zu Einem Griff gehören.

Von den durchgehenden Noten bey allerley Brechungen.

N. 6.

N. 6. Exempel eines gebrochenen Basses, da vier Sechszehn-Theile einen Griff haben.
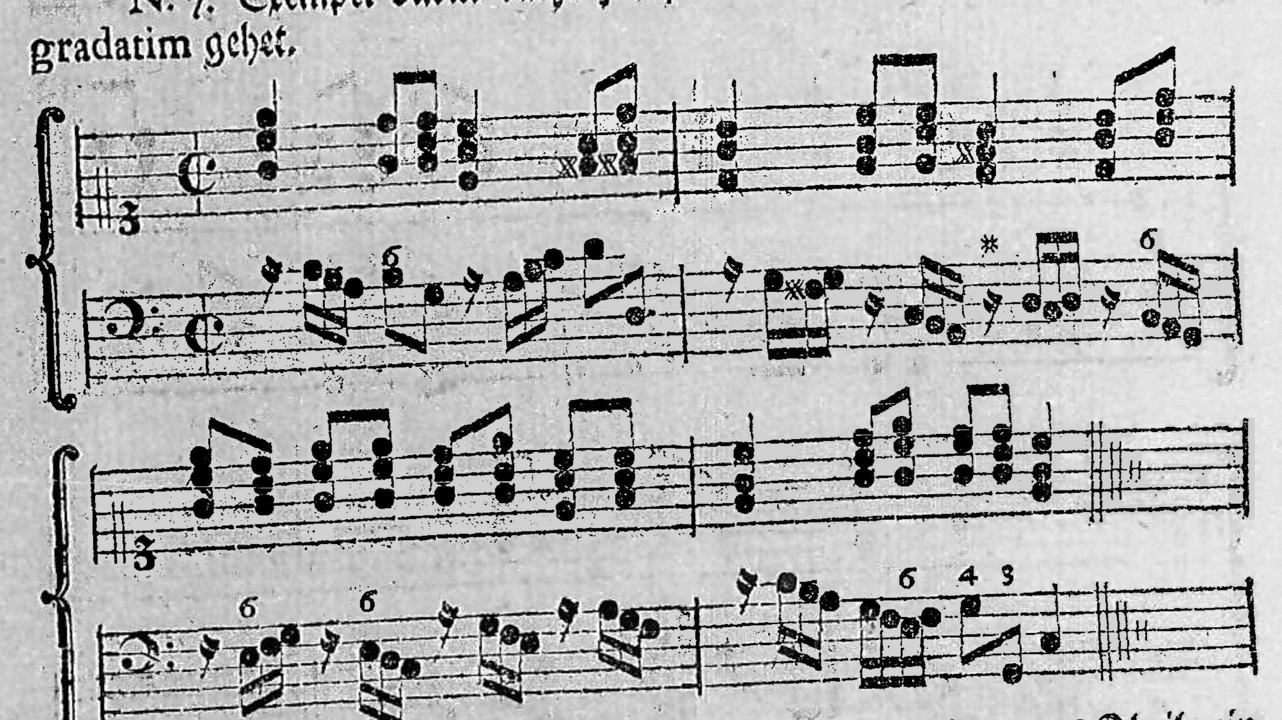


In den letzten anderthalb Tacten habe angeführet, wie man eine in sich lange Note wohl durch Terzien begleitet.

Von durchgehenden Noten, wenn der Baß nach einer kurzen Pause gradatim gehet, und

§. 27. Man findet oft statt des ersten Sechszehn=Theils eine 16=Theil Pause; diese observiret nun die rechte Hand nicht, sondern schlägt zu dieser kurzen Pause gleich den Griff zur folgenden Note. Ein Anfänger, der zu dem Vorschlagen der rechten Hand noch nicht gewöhnet ist, hat sich sonderlich darin zu üben: er hat den Nutzen davon, daß er viel leichter im Tact bleiben kan, denn der egale Anschlag der rechten Hand unterstützet ihn.

N. 7. Exempel darin kurze Pausen vorkommen, und da der Baß gradatim gehet.



Im 2ten und 3ten Tact finden wir, daß nach dem vierten 16=Theile ein Sprung erfolget, welches ein Zeichen des Transitus irregularis ist; dahero denn die rechte Hand den Griff des vierten 16 Theils schon zum dritten 16 Theil anschläget, wovon schon hinlänglicher Unterricht §. 21. ertheilet worden. Mannichmal stehet auch eine kleine Pause vor drey 16=Theile, welche in Sprüngen gehen: ist nun der Sprung im vorigen Griff enthalten, so schlage ich zu der 16=Theil=Pause den Griff zur folgenden Note an, und lasse die drey 16=Theile durchgehen; wo aber nicht, so schlägt die rechte Hand zum andern Sechszehn=Theile den gehörigen Griff. Wie aus folgendem Exempel zu sehen, da im ersten und zweyten Tact die rechte Hand immer in Achteln gehen muß, im dritten Tact aber ist dieses nicht nöthig, weil der Sprung der Baß=Noten sich schon im Griff befindet; der vierte und fünfte Tact enthält beyderley. Wer diese beyde Exempel übet, der wird bald sich gewöhnen, den Griff zur Pause anzuschlagen, denn es ist leicht.
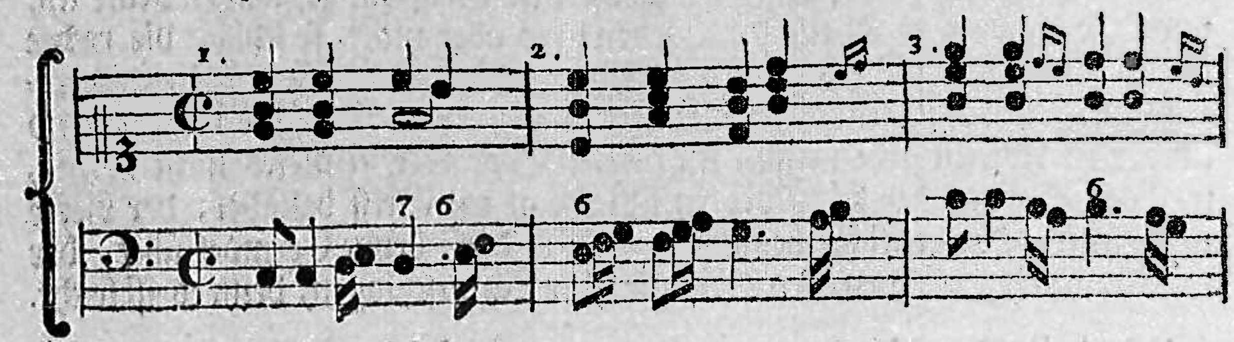
wenn er in Sprüngen gehet.
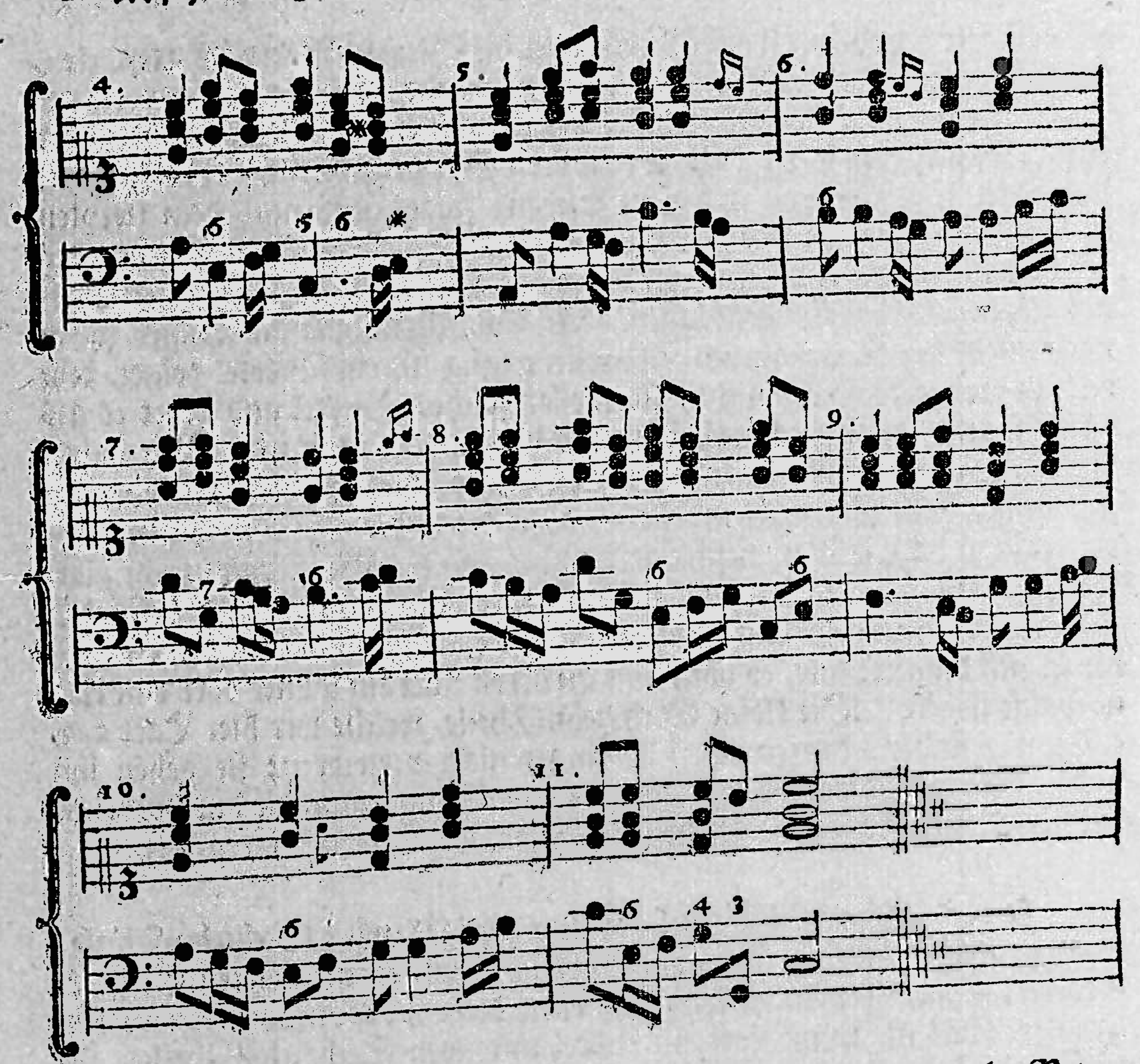
N. 8. Exempel mit kurzen Pausen, da der Baß per saltus gehet.

Exempel, da im Baß Rückungen oder Puncte sind.

§. 28. Ja wenn der Baß Rückungen hat, oder durch einen Punct um die Hälfte verlängert wird, so bleibet die rechte Hand doch bey einer egalen Mensur, wie folgendes Exempel zeiget.

N. 9. Exempel mit Rückungen und Puncten im Baß.





Erläuterung.

In diesem Exempel sehen wir, wie die rechte Hand in ganz egaler Bewegung einhergehet: nemlich in Viertel oder Achtel. Wer das, was schon von den durchgehenden Noten, und zwar sowol vom Transitu regulari, als irregulari, ist gesaget worden, wohl verstanden und behalten hat, der wird nun schon so viel Iudicium oder Einsicht erlanget haben, einzusehen, warum die rechte Hand im 4ten, 5ten, 7ten, 8ten, 9ten und 11ten Tact nicht in lauter Viertel hat einhergehen können, sondern zuweilen Achtel hat haben müssen. Ja der ganze 8te Tact hat lauter Achtel in der rechten Hand erfordert, welches zu erklären nicht mehr nöthig achte, es kan einem aufmerksamen Leser nicht mehr dunkel seyn: bloß beym letzten *e* wäre es nicht nöthig gewesen, es muste hier aber die Octave im Sexten-Griff zu *e* wegen des folgenden Griffs zu *f* verlassen werden. Wer dieses Exempel mit Bedacht übersiehet und betrachtet, der wird Transitum regularem in den drey ersten

ersten Tacten, und den irregularem oder die Wechsel-Noten im 4ten, 5ten, 8ten und 9ten Tact finden. Kurz: zwey gerade auf- oder unterwerts gehende 16 Theile passiren ordentlicher Weise nach einem Viertel, Achtel oder Achtel-Puncte frey aus, NB. **wenn kein Sprung darauf erfolget,** wie hier Tact 1, 2, 3, 6, 7, 8 und 9 zu ersehen; folget aber nach dem zweyten 16 Theil ein Sprung, wie hier Tact 4, 5, 8 und 9, so ist es ein Zeichen des Transitus irregularis, und wird alsdenn zum ersten 16 Theile der Griff des letzten 16 Theils angeschlagen. An den Rückungen des Basses, wenn nach einem Achtel, das in sich virtualiter lang ist, ein Viertel folget, kehret sich die rechte Hand nicht, sie theilet solches Viertel und siehet es als 2 Achtel an, davon das erste kurz und das andere lang ist. Wir haben hier Tact 1 und 4 auch einen bezifferten Punct, welches hier statt eines in sich langen Achtels anzusehen, daher denn die rechte Hand auch den gehörigen Griff dazu wieder anschläget: wenn also die Bezifferung nicht platterdings ein anders fordert, so beobachtet die rechte Hand beständig quantitatem intrinsecam der Noten (vide §. 10.) und machet den Griff zu der in sich langen Note, es mag nun an deren statt ein Punct oder eine kleine Pause stehen. Die kleine Sechszehn-Theile, welche wir hier Tact 2, 3, 5, 6 und 7 finden, dürfen einen Anfänger nicht verwirren: sie gehen ihn nicht an, ein anderer aber findet hier eine Erinnerung, die durchgehende Noten Terzien-weise zu begleiten (vide §. 22. am Ende das Exempel).

Bezifferter Punct.

Vom Durchgang bey Triolen
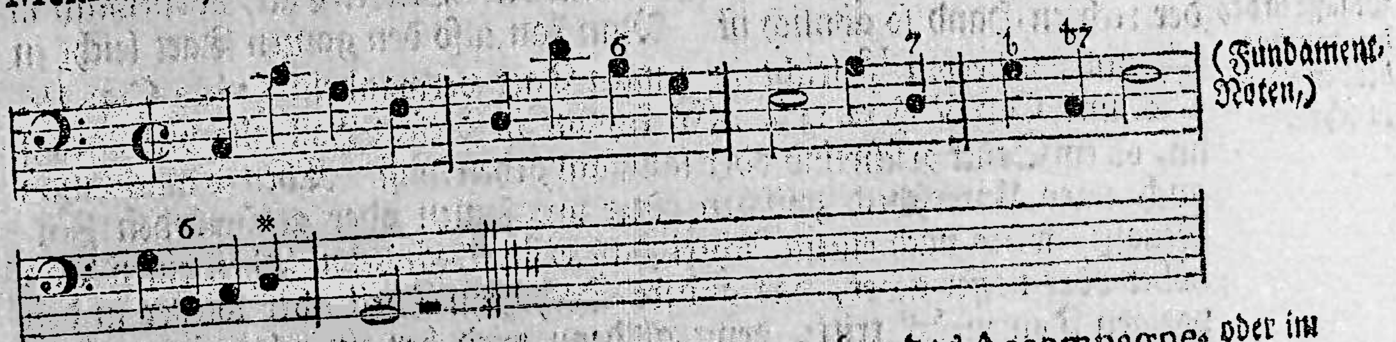
§. 29. Voriges Exempel hat nun gezeiget, wie 2 Sechzehn-Theile, wenn nemlich nach dem letzten ein Sprung folget, einen aparten Griff erfordern; dabey wir anmerken, daß eben dieses Accompagnement bey Triolen (das ist, wenn statt ein Achtel mit zwey Sechszehn-Theile, als welche ein Viertel ausmachen, drey Achtel in einer Figur stehen im egalen Tact, und eine kleine 3 oder Bogen über sich haben, anzuzeigen, daß ihre Währung nur ein Viertel ausmachen soll), wie auch wenn im Tripel-Tact, als: $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, drey Achtel in einer Figur, oder zusammen gestrichen stehen, es muß aber alsdenn die Zeit-Maasse oder der Tact nicht zu geschwinde seyn; denn bey einer geschwinden Zeit-Maasse gehen solche drey Noten (es mögen nun 3 Achtel oder 1 Achtel mit 2 Sechszehn-Theilen seyn) selbst auch wenn nach der dritten Note ein Sprung folget, frey durch, so wohl ascendendo als descendendo, das ist, sowohl im Herauf- als Heruntergehen, wie folgendes Exempel zeiget, welches wir erstlich im egalen Tact unter dem Titul Presto und hernach im 12 Achtel-Tact hinsetzen wollen.

bey geschwinder Zeitmaasse, wann auf Ein Achtel 2 Sechszehentheile folgen.

N. 10.
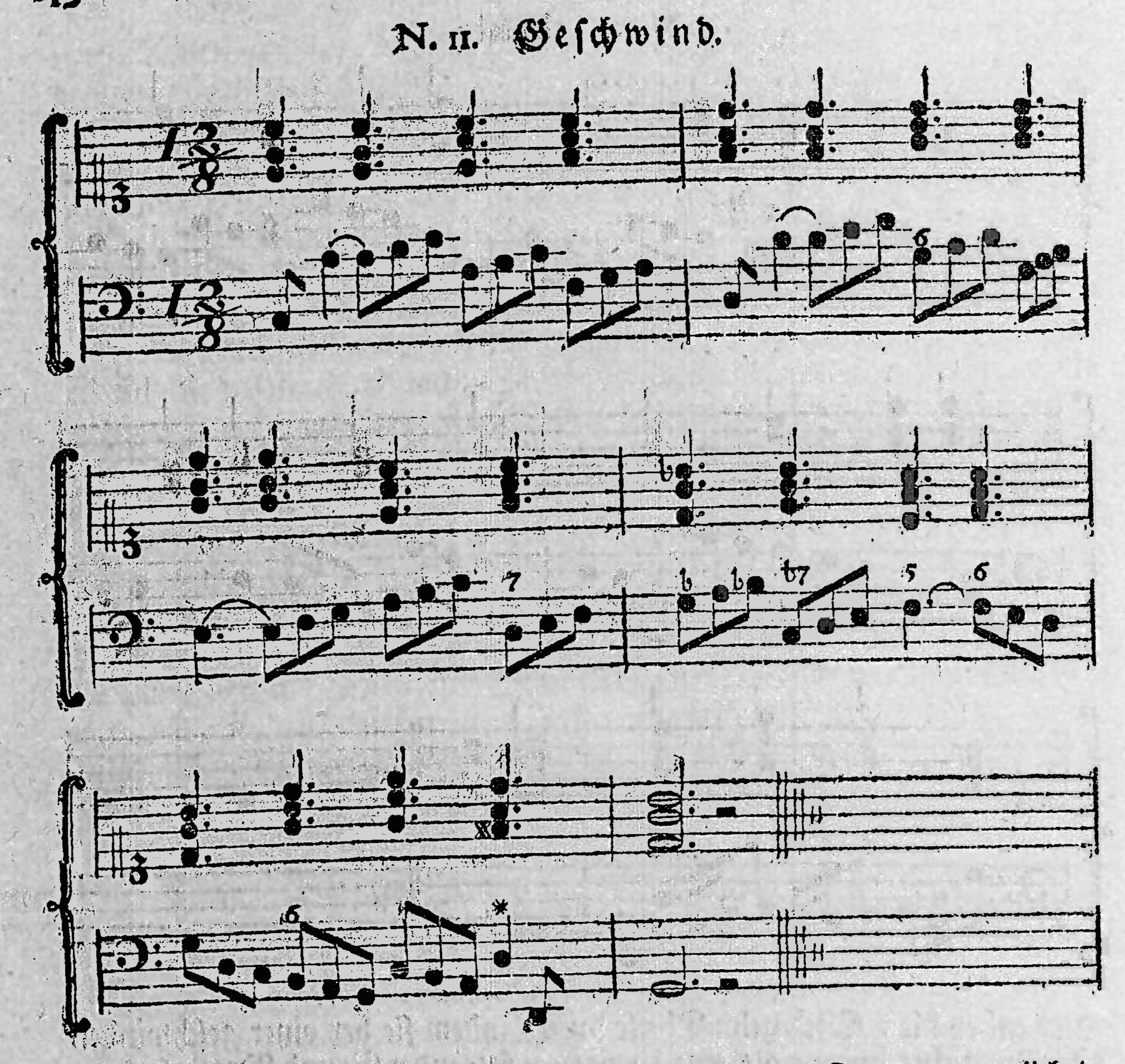
N. 10. Presto.

Hier gehen die 2 Sechszehn-Theile durch, indem sie bey einer geschwinden Mensur nichts anders als eine Variation folgender Grund-Noten sind.



Stehet nun die Variation in $\frac{12}{8}$ Tact, oder im Tripel-Tact, so hat es eben das Accompagnement und würde alsdenn so aussehen:
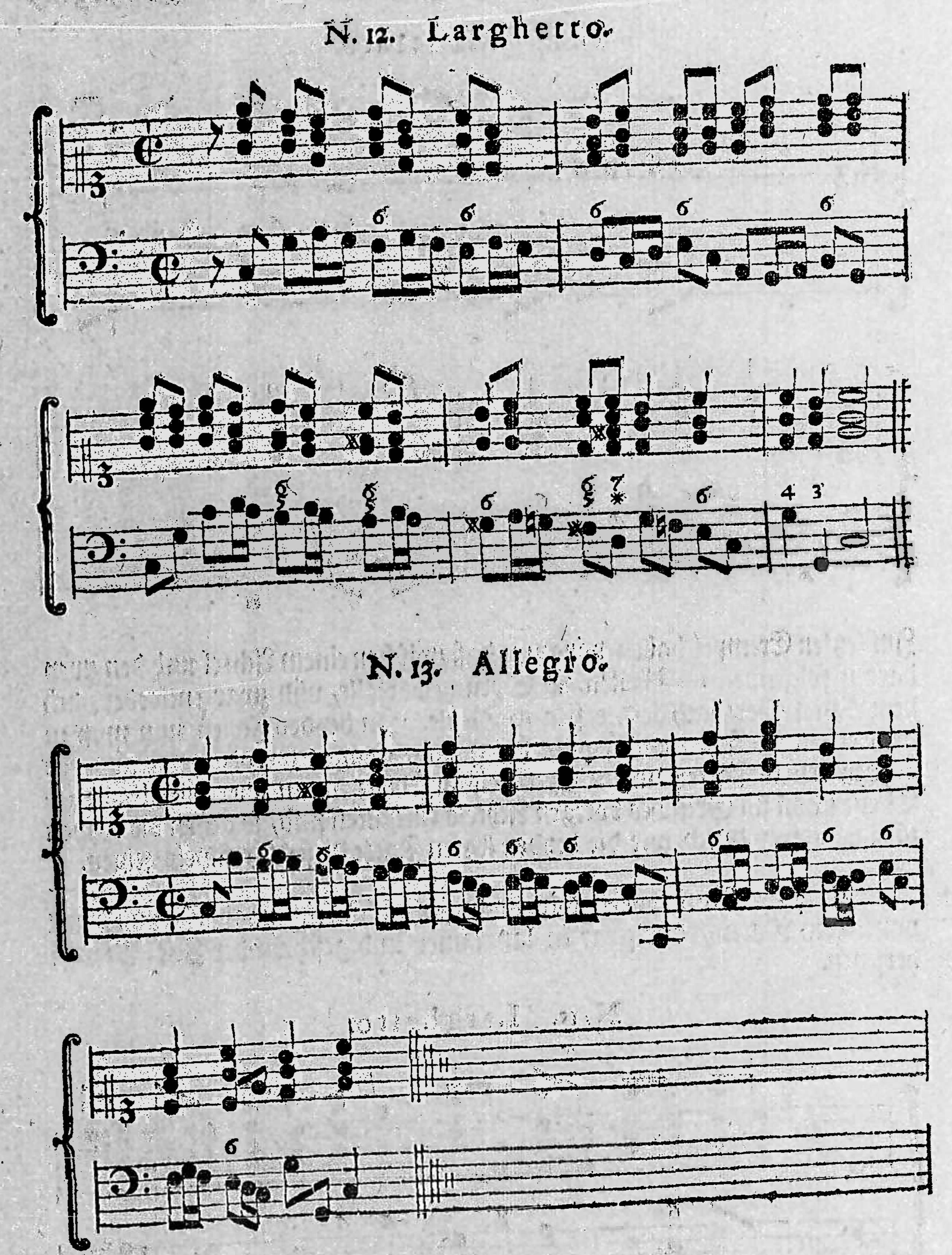
N. 11. Geschwind.



Auf die Zeit-Maasse ist bey den durchgehenden Noten zu sehen.
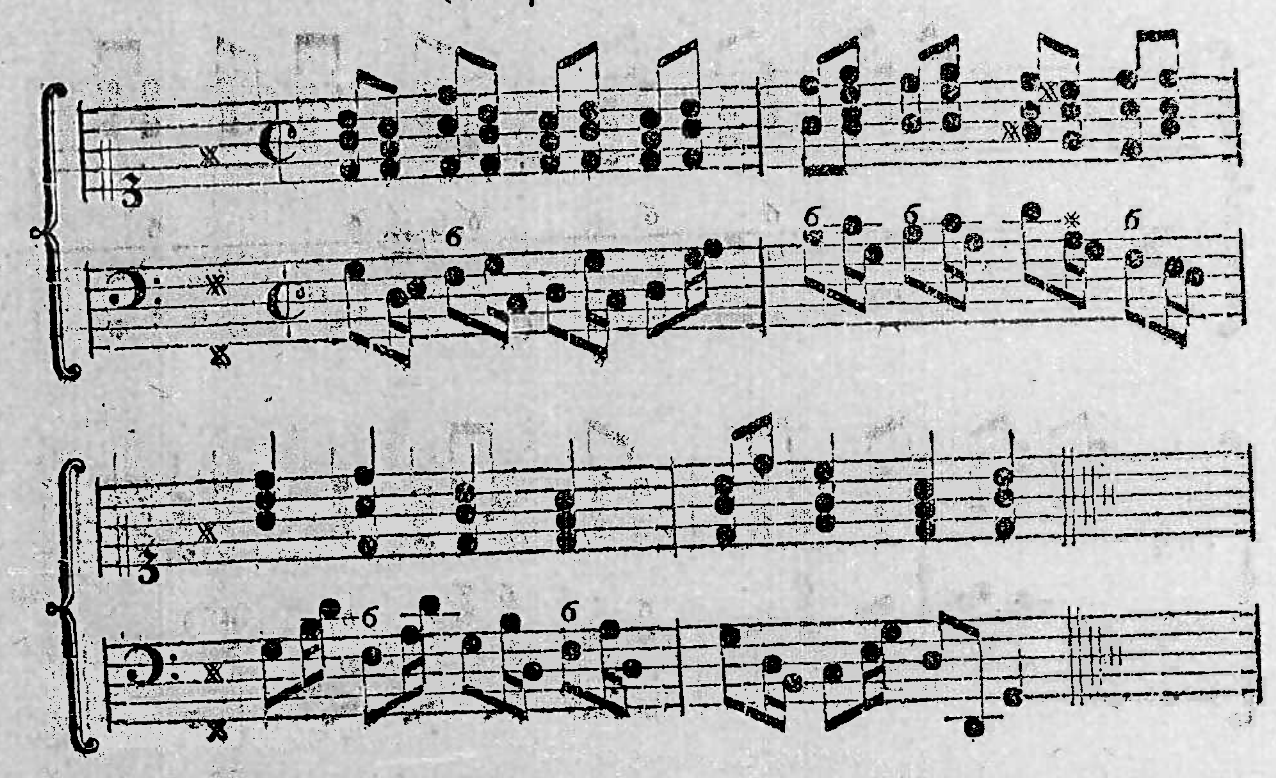
Hieraus sehen wir nun, wie $\frac{12}{8}$ Tact dem vier Viertel-Tact, vornemlich in der rechten Hand so ähnlich ist. Man kan also den ganzen Tact leicht in $\frac{12}{8}$, und wiederum $\frac{12}{8}$ leicht in ganzen Tact verwandeln (vide Cap. IV. §. 12. und Cap. V. §. 12. 13.). Es kommt in diesem Fall also viel darauf an, ob ein Stück geschwind oder langsam gehen muß. Eben so macht man auch einen Unterscheid zwischen einer langsamen oder geschwinden Zeit-Maasse, wenn nach einem Achtel das erste Sechszehn-Theil einen Ton höher oder tieffer gehet, das andere Sechszehn-Theil aber wieder in den vorigen Ton zurück tritt: denn alsdenn wird bey einer langsamen Zeit-Maasse zum ersten 16-Theile ein neuer Griff gemacht, bey geschwinder Mensur aber haben alle drey Noten nur Einen Griff, als:

N. 12.



N. 14.

N. 14. Moderato.
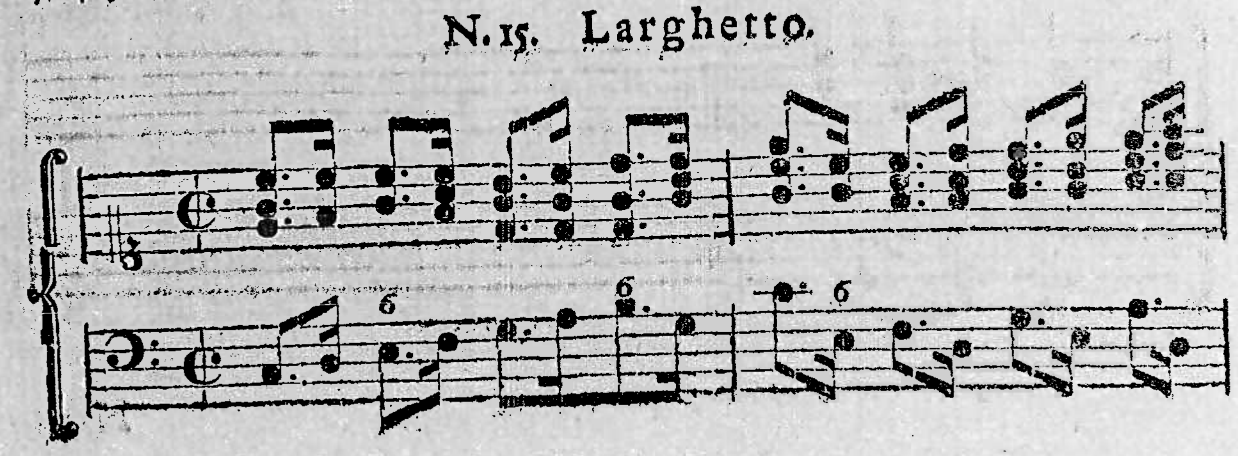


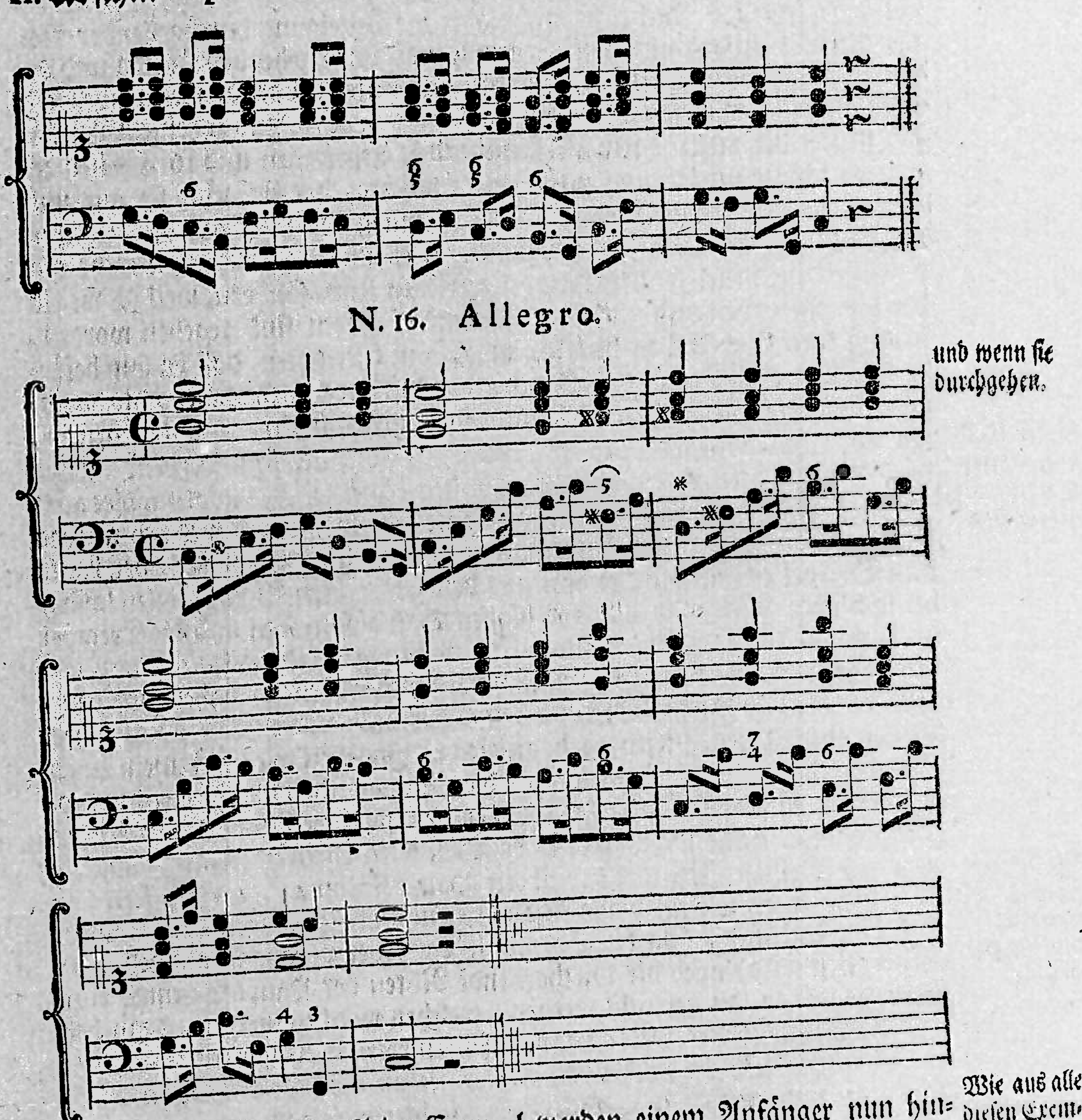
Im letzten Exempel haben wir nun, daß zwischen einem Achtel und den zwey darauf folgenden 16=Theilen ein Sprung vorfällt, und zwar entweder nach dem Achtel oder nach dem ersten 16=Theile. In beyden Fällen nun muß zu dem ersten 16=Theil ein aparter Griff angeschlagen werden, wie aus den beyden ersten Tacten unsers Exempels zu sehen: wenn aber diese beyde 16=Theile schon im Griff des vorigen Achtels enthalten sind, so gehen die beyden 16=Theile frey durch, wie die beyden letzten Tacte dieses Exempels zeigen.

Von punctirten Noten, wenn sie nicht durchgehen.

§. 30. Nun wollen wir noch schließlich ein paar Exempel mit punctirten Noten, und zwar in langsamer und geschwinder Zeit=Maasse hersetzen.

N. 15. Larghetto.





und wenn sie durchgehen.

Wie aus allen diesen Exempeln die durchgehende Noten zu erlernen.

§. 31. Diese 16 kleine Exempel werden einem Anfänger nun hinlänglich gezeiget haben, was es mit den durchgehenden Noten für eine Bewandniß habe, wie leicht man darin fehlen kan, und wie nützlich und vortheilhaft es ist, wenn solche durchgehende Noten durch einen Bogen oder Quer-Strich angedeutet werden; wie mannigmal aber wird einem nur bloß die Violoncello-Stimme vorgeleget, wo etwa hie oder da nur eine 6 oder andere Ziffer stehet, und wo die Bogen zuweilen nur dem Violoncello-

cello-Spieler zur Nachricht, nicht aber zur Anzeigung durchgehender Noten dienen? Wer nun selbst ein wenig von durchgehenden Noten und deren Beschaffenheit verstehet, der kan sich helfen; darum wenn auch ein oder anders von diesen Exempeln, als N. 5. 6. 9. 10. und 11. einem Anfänger wegen der vielen darin vorkommenden Sprüngen und 16 Theilen etwas zu schwer zur Uebung vorkommen möchte, der betrachte sie nur und lerne die durchgehende Noten daraus erkennen; ja selbst bey den leichtern Exempeln, als N. 1. 2. 3. 4. 7. 8. 12. 13. 14. 15. und 16. muß man nicht mit dem blossen Spielen solcher Exempel zufrieden seyn, sondern, weil sie wegen der durchgehenden und nicht durchgehenden Noten sind gegeben worden, so muß einer auch suchen diese Exempel so zu betrachten, daß sie ihm beförderlich seyn auch in andern Bässen, die ihm etwa vorkommen, die durchgehende Noten von denen, die nicht durchgehen sollen, zu unterscheiden, als wozu ihm die gegebene kleine Exempel sehr dienlich seyn werden. Wer diese Exempel hernach ohne Griffe, nur den blossen Baß davon, wolte ausschreiben und sie darnach spielen, der thäte sehr wohl, und wer sich meines Clavier-Spielers bey der Information anderer bedienen wolte, der könte dem Discipel erstlich die Exempel aus dem gedruckten Buche spielen lassen, hernach aber müste man ihm den blossen Baß abschreiben und die Exempel darnach spielen und üben lassen. Ein Anfänger wird nach und nach immer bessern Gebrauch von diesem Capitel machen lernen, dahero ich denn auch in allen folgenden Exempeln die durchgehende Noten durch einen Bogen oder Queer-Strich werde anzeigen. Indessen wird es keinem einen Schaden thun, wenn er sich bemühet die Lehre von den durchgehenden Noten recht zu fassen und einzusehen, sondern er wird vielmehr grossen Nutzen davon haben, nicht nur daß er einen Baß wird variiren lernen, sondern auch daß er einen Baß aus der obern Haupt-Stimme wird beziffern lernen; denn es dürfen nicht alle Manieren und Auszierungen der Melodie, noch die Rückungen (da die Harmonie entweder vorausgenommen oder aufgehalten wird) noch die durchgehende Noten der Haupt-Stimme vom Accompagnisten mit gemacht werden, welches wohl zu merken, denn bey dem allen behält der Accompagnist sein natürlich Accompagnement; weil mancher vielleicht noch nicht recht einsehen möchte, was man durch **Rückungen** meynet, so mag noch ein wenig hievon folgen.

Guter Rath, diese Exempel mit Nutzen zu gebrauchen.
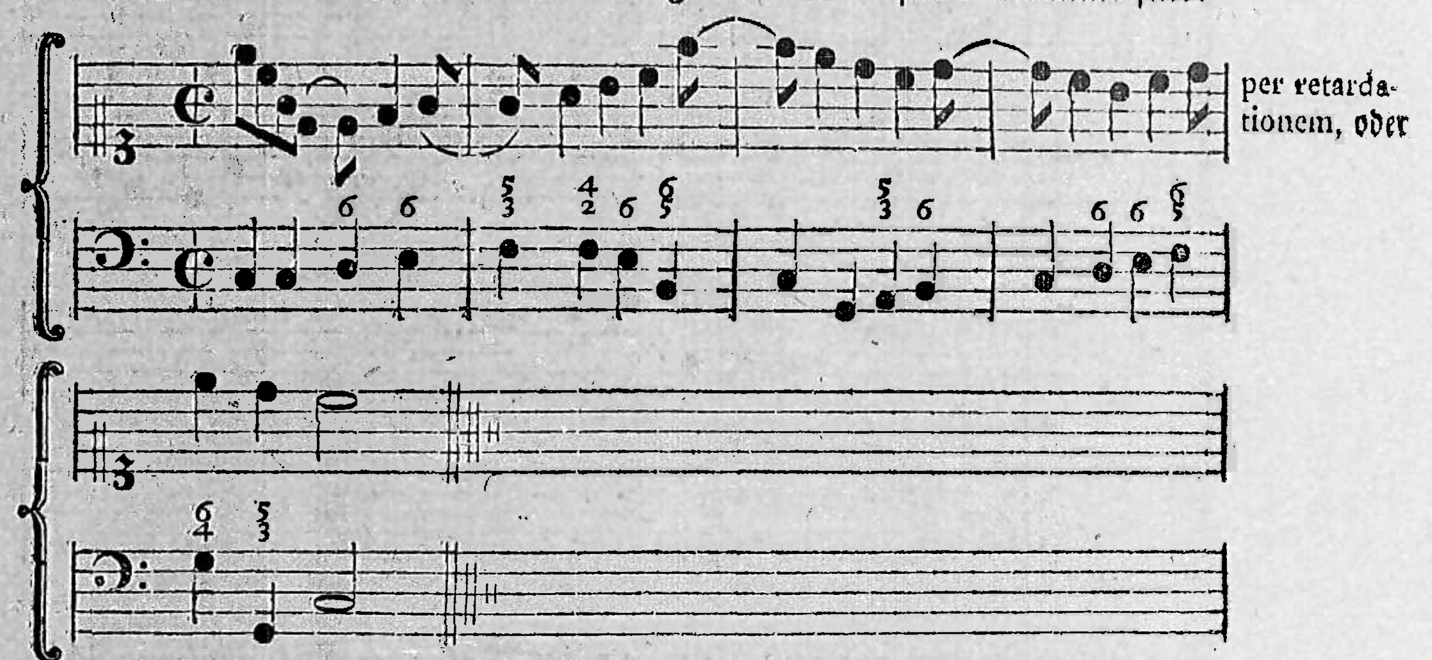
Wie die Bezifferung nach der oberen Stimme zu machen.

Von den Rückungen im Discant, wie sie
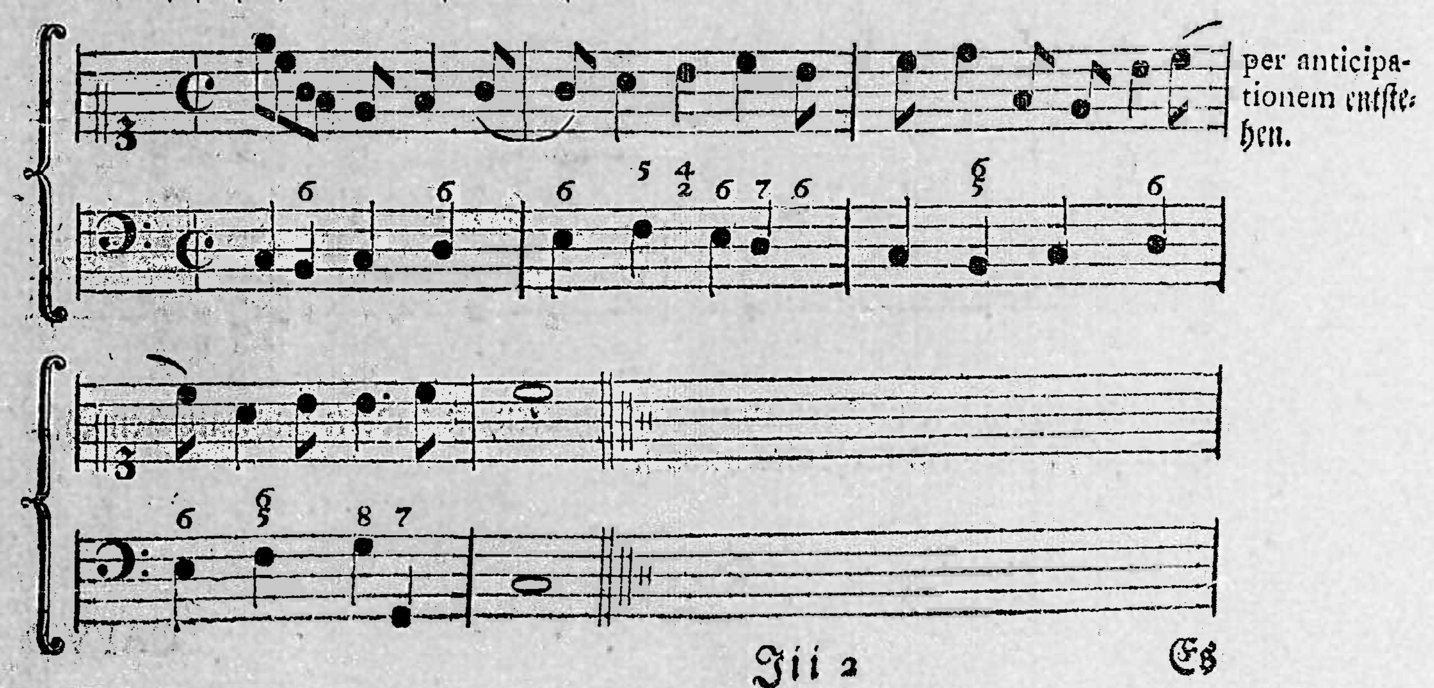
§. 32. **Rückungen** haben den Namen vom **Fortrücken, Weiterschreiten.** Diese Rückungen können nun so wohl gradatim als in Sprüngen vorfallen: sie kommen bald in der Haupt-Stimme, welche die Melodie führet, bald im Baß selbst vor. Ueberhaupt wird hiedurch die Harmonie (wenn solche Rückungen in der Melodie sind) zu der folgenden Baß-Note entweder **aufgehalten** (das heißt nun retardatio, wenn die

Melo-

Melodie ihren vorhergehabten Ton bey Fortschreitung des Basses noch behält): oder **vorausgenommen** (welches anticipatio heisset, indem die Melodie, gegen den Baß gerechnet, zu früh eintritt). Beyderley erhellet aus folgendem Exempel, da die Rückungen in der Discant-Stimme sind.

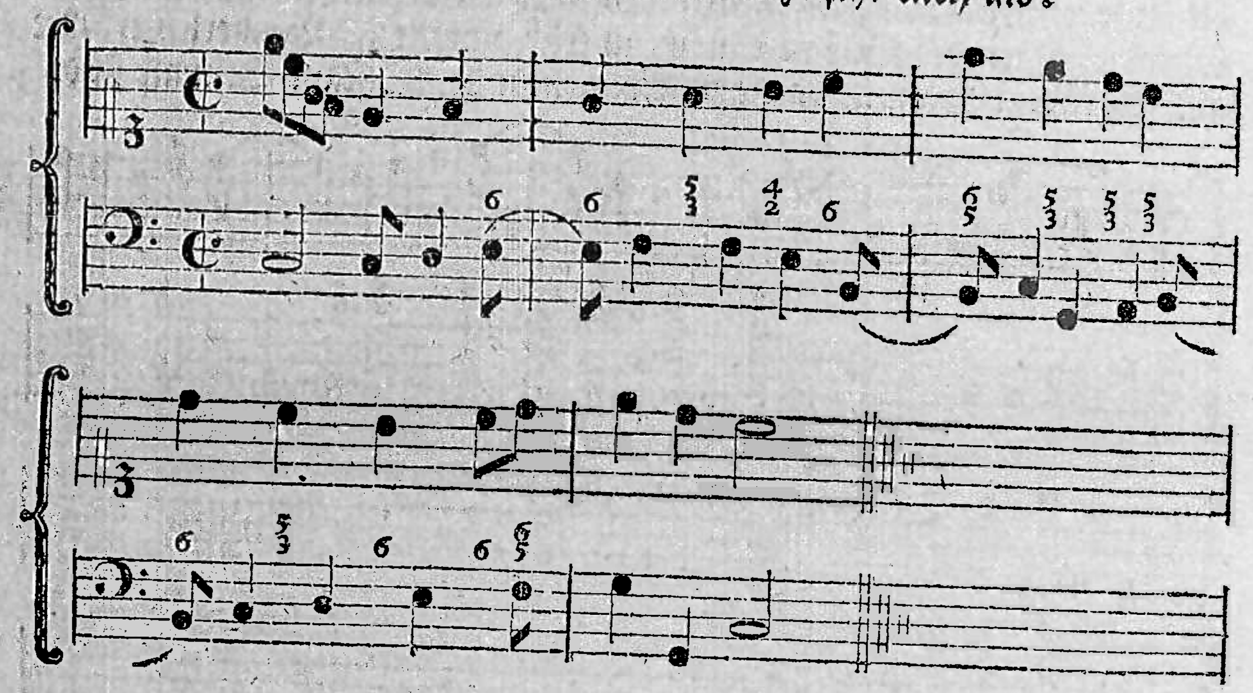


Hieraus siehet man nun, wie im Discant die Harmonie aufgehalten wird: denn da zum *d* gleich *f* kommen solte, so behält der Discant sein gehabtes *e* noch zu *d*; und kommt also immer gegen den Baß um ein Achtel zu spät: das ist nun eine Rückung oder Fortschreitung, da der Discant zaudert und die Harmonie aufhält. Nimt aber der Discant die Harmonie **voraus**, so siehet der Discant also aus:



Von Rückungen im Baß.
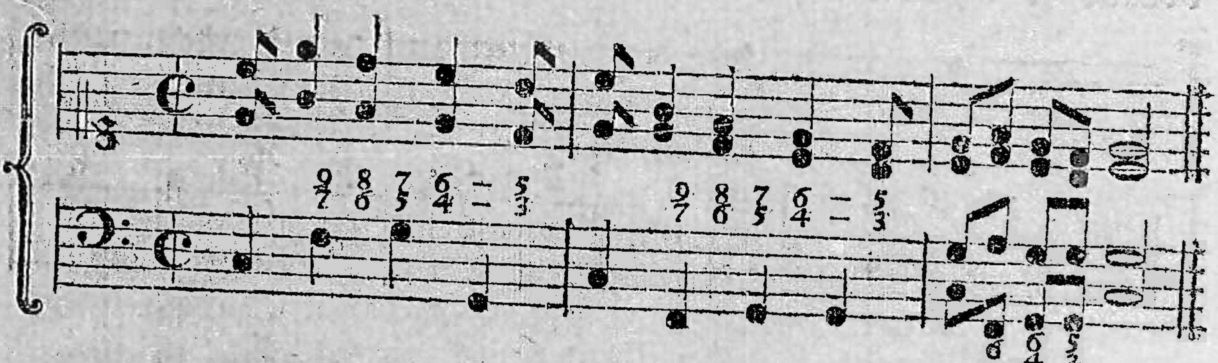
Es findet sich auch wohl eine Folge von Rückungen im Baß, da der Baß gegen den Discant oder die Haupt-Stimme zu sehr eilet, als:



Bey solchen Rückungen nun, sie mögen im Baß oder Discant seyn, schläget der Accompagnist seine Griffe in Vierteln an, vornemlich bey geschwinder Mensur, dadurch kan man, sonderlich wenn die Rückungen im Baß liegen, am besten im Tact bleiben, und die rechte Hand bleibt in ihrer Egalität.

In langsamer Zeit-Maasse werden die Rückungen durch Ziffern angedeutet.

Wäre aber die Mensur langsam, so bekäme die rechte Hand Achtel-Schläge und verursachten die Rückungen alsdenn allerley Ziffern, als:



Weiter dürfen wir uns hiebey nicht aufhalten, in andern musicalischen Büchern suche man ein mehreres davon.

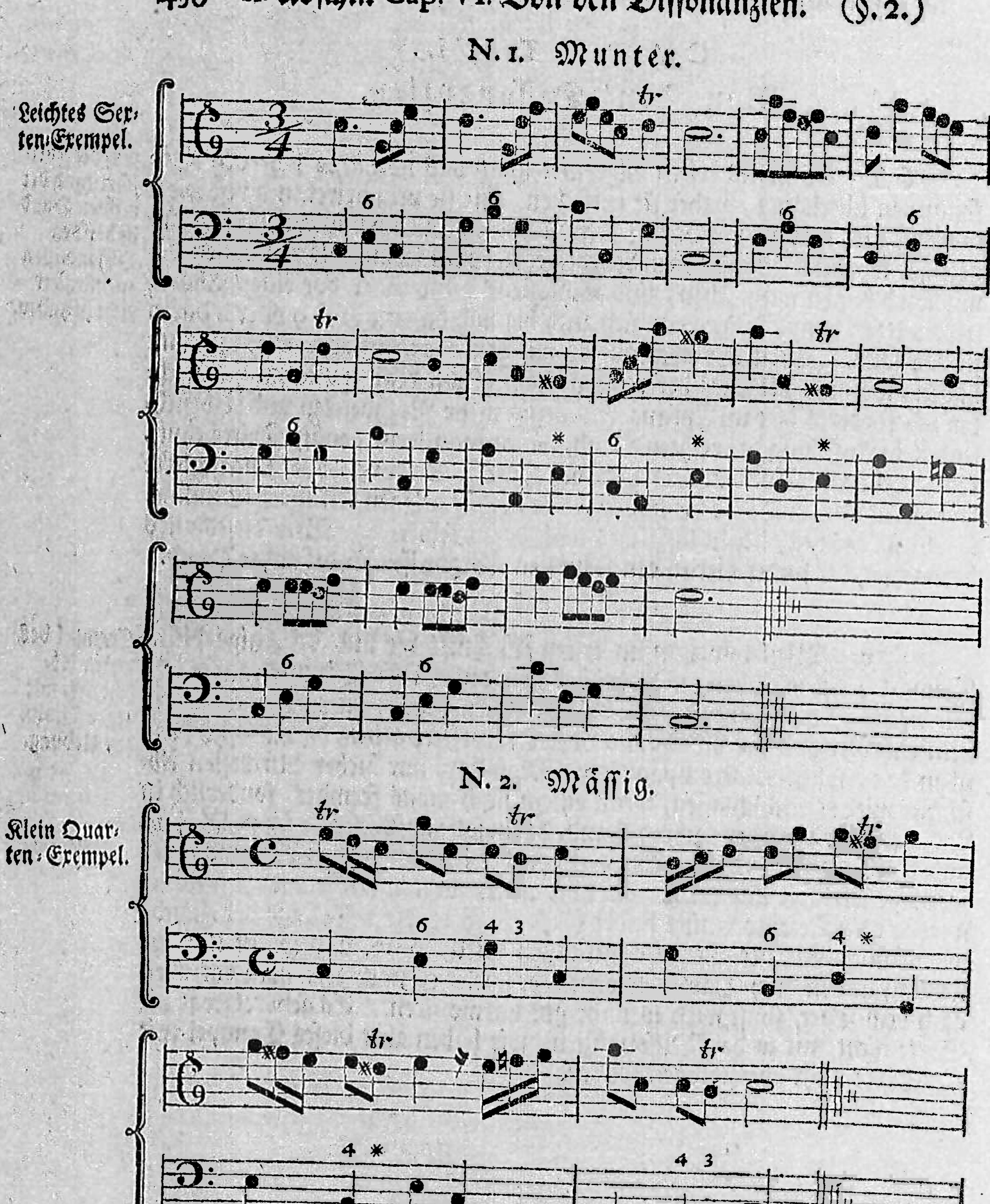
CAPUT VI.
Von den Dissonanzien.

§. 1. Es ist im ersten Abschnitt schon das nöthigste von den Dissonanzien überhaupt, woher sie entstehen, wie sie präpariret und resolviret werden, und was sie vor Neben-Ziffern haben, deutlich und weitläuftig angezeiget worden, also, daß ein Lehrbegieriger nun schon einiger maassen damit wird wissen umzugehen, und wenigstens nicht mehr vor einen Choral wird dürfen bange seyn, wenn sich auch hie und da eine 7, 4, 9 oder 2 darin finden solte. Weil wir aber anietzo mit dem Accompagnement zu thun haben, wo man die Lage der rechten Hand selbst regelmässig muß einrichten: so forderts hier im Anfang ein wenig mehr Nachdenken und Vorsichtigkeit in Ansehung der rechten Hand, damit man lerne gewisse Tritte thun, keine verbotene Quinten und Octaven, grosse Sprünge oder ungeschickte Gänge mache, eine iede Dissonanz, die vorher gelegen, in ihrer Stimme, worin sie gelegen, liegen lasse und auch darin resolvire. Wer dieses alles beobachtet, der findet hieran den sichersten Wegweiser für die rechte Hand.

Auf die Fortschreitung der rechten Hand ist bey den Dissonanzien am meisten Acht zu haben.

§. 2. Weil wir nun im ersten Abschnitt hie und da einige kleine Exempel gegeben haben, mit darüber gesetzten Griffen, so wollen wir, ehe wir weiter zu der Lehre von den Dissonanzien gehen, diesen kleinen Exempeln eine Melodie für die Violin oder Traversiere geben, da man sich denn üben kan, solche zu accompagniren. Man darf nur hiebey den ersten Abschnitt wieder nachschlagen, wenn einem noch etwas fremdes, sonderlich in Ansehung der Lage der rechten Hand, darin solte aufstossen. Cap. IX. §. 15. findet sich ein klein Sexten-Exempel von der leichtesten Art; dazu mag nun folgende Melodie mit der Violin oder einem andern Instrumente gespielet werden: der Accompagniste findet Cap. IX. §. 15. die beste Lage der Hand, wo nemlich mit der Terzie angefangen wird, §. 16. und 17. ist nur zur Uebung in den drey Haupt-Accorden, er spielet es nach §. 15. aber vor allen nach dem Tact, sonst wird es nicht gut harmoniren. Es gehöret zwar die Sexte nicht mit zu den Dissonanzien, wir haben aber dieses Exempel mit der Sexte nicht überschlagen wollen.
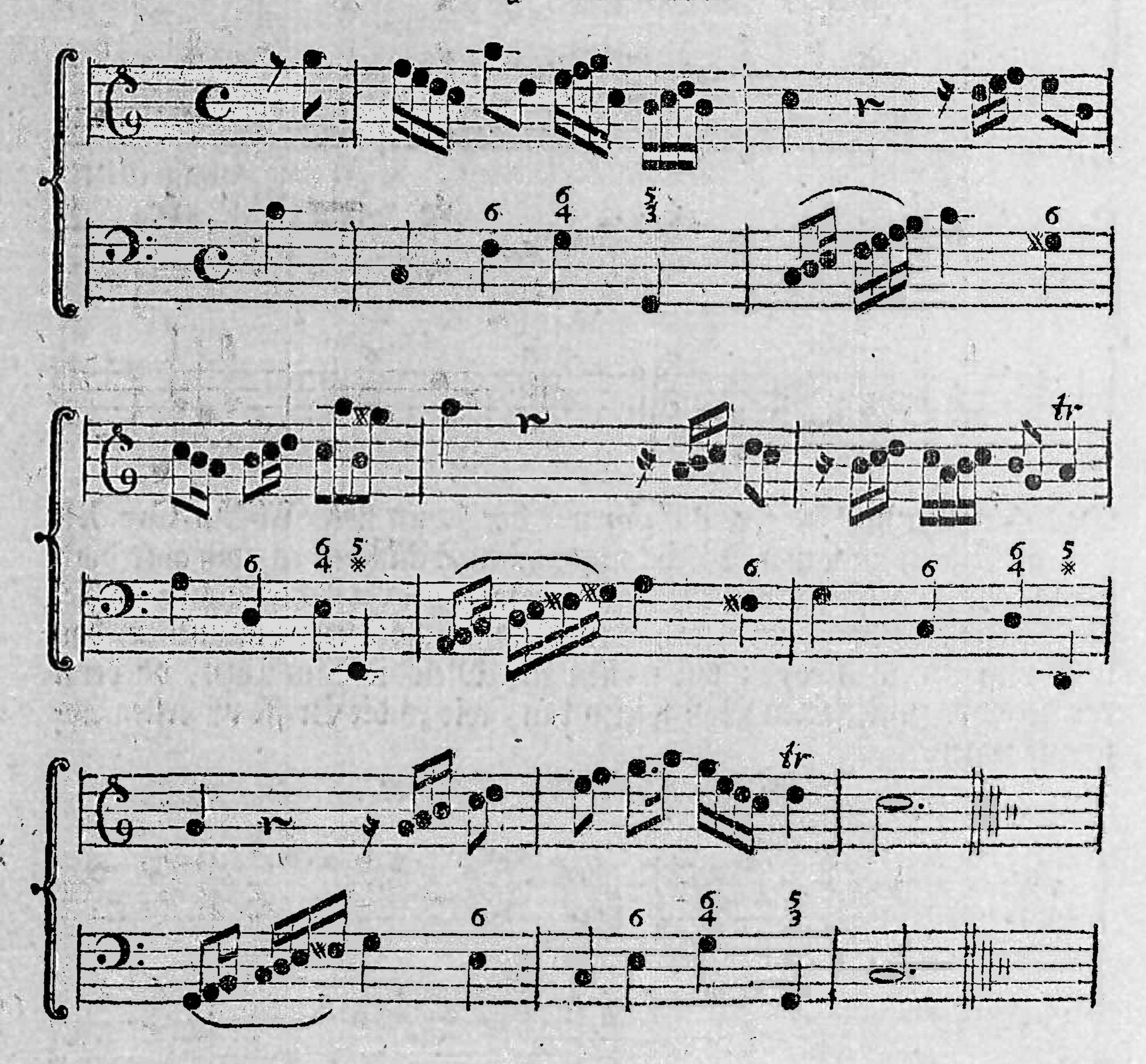
Exempel des ersten Abschnitts, mit einer Violin zur Uebung.


N. 1. Munter.
Leichtes Sexten-Exempel.
N. 2. Mässig.
Klein Quarten-Exempel.

Diß letztere Exempel N. 2. hat den Quarten-Griff und stehet Cap. XI. § 8. im ersten Abschnitt, man kan hier wieder mit der Terzie anfangen. §. 11. ist statt 4 3 der Griff $\frac{6\,5}{4\,3}$ genommen, da denn der Baß nicht geändert worden, deswegen kan das Exempel §. 11. zu eben dieser Melodie genommen werden. In eben diesem §pho befinden sich noch ein paar Exempel nemlich aus *c dur* und *g moll*, wo die Quarte im Griff $\frac{6}{4}$ nicht vorhero lieget; wir wollen auch dazu eine kleine Melodie setzen, die Griffe stehen im ersten Abschnitt ausgesetzt, welche man erst ansehen kan. Ich habe zu Ende des Satzes einen Lauf in die Octave zur Uebung gesetzet, und hat sich der Accompagniste an den kleinen Pausen der obersten Stimme nicht zu kehren.

Von $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ zwey Exempel mit einiger Veränderung im Baß.

N. 3. Munter.
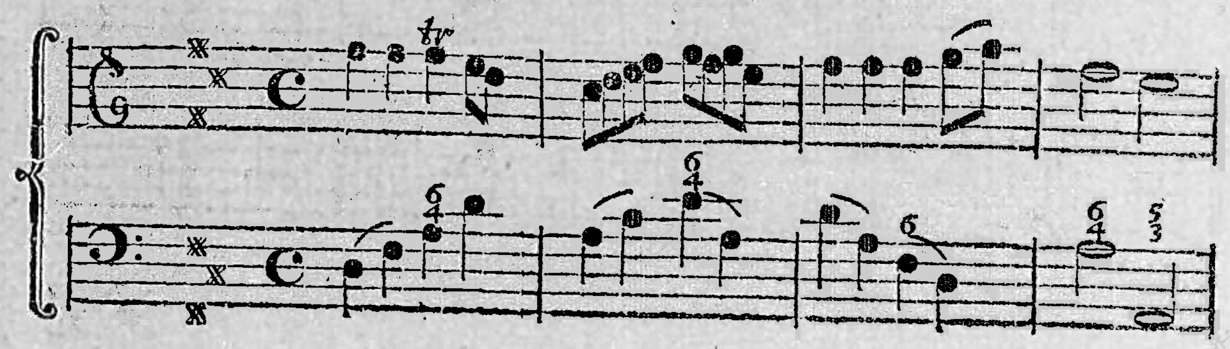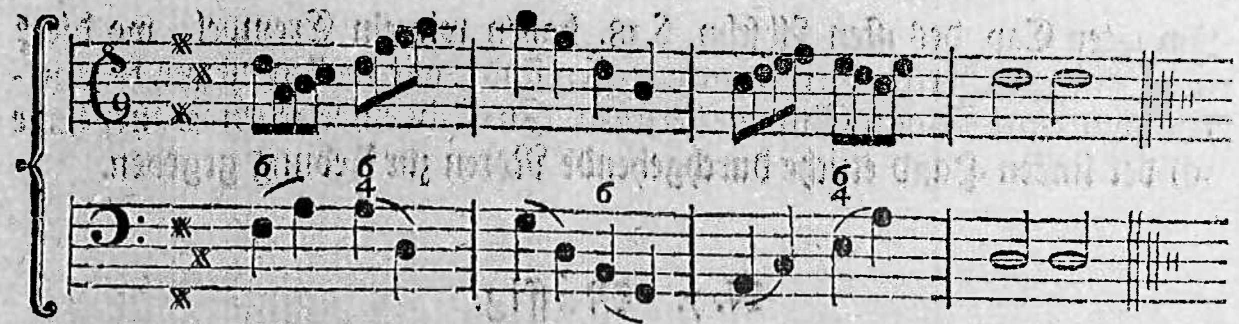


N. 4.

N. 4. Munter.

Das kleine Exempel N 5. aus *d dur* mit der $\frac{6}{4}$, im ersten Abschn. Cap. XI. §. 12. gehet zwar in lauter Viertel und halben Schlägen, es muß aber doch etwas munter gespielet werden, deswegen sind hier die Achtel als 16 Theile, die Viertel als Achtel, und die halben Schläge als Viertel anzusehen, das heißt nun ein Allabreve; wir wollen eine Melodie dazu setzen, da denn der Accompagniste seinen Baß spielen kan, wie es die Griffe im ersten Abschnitt zeigen.

N. 5. Allabreve. Munter.
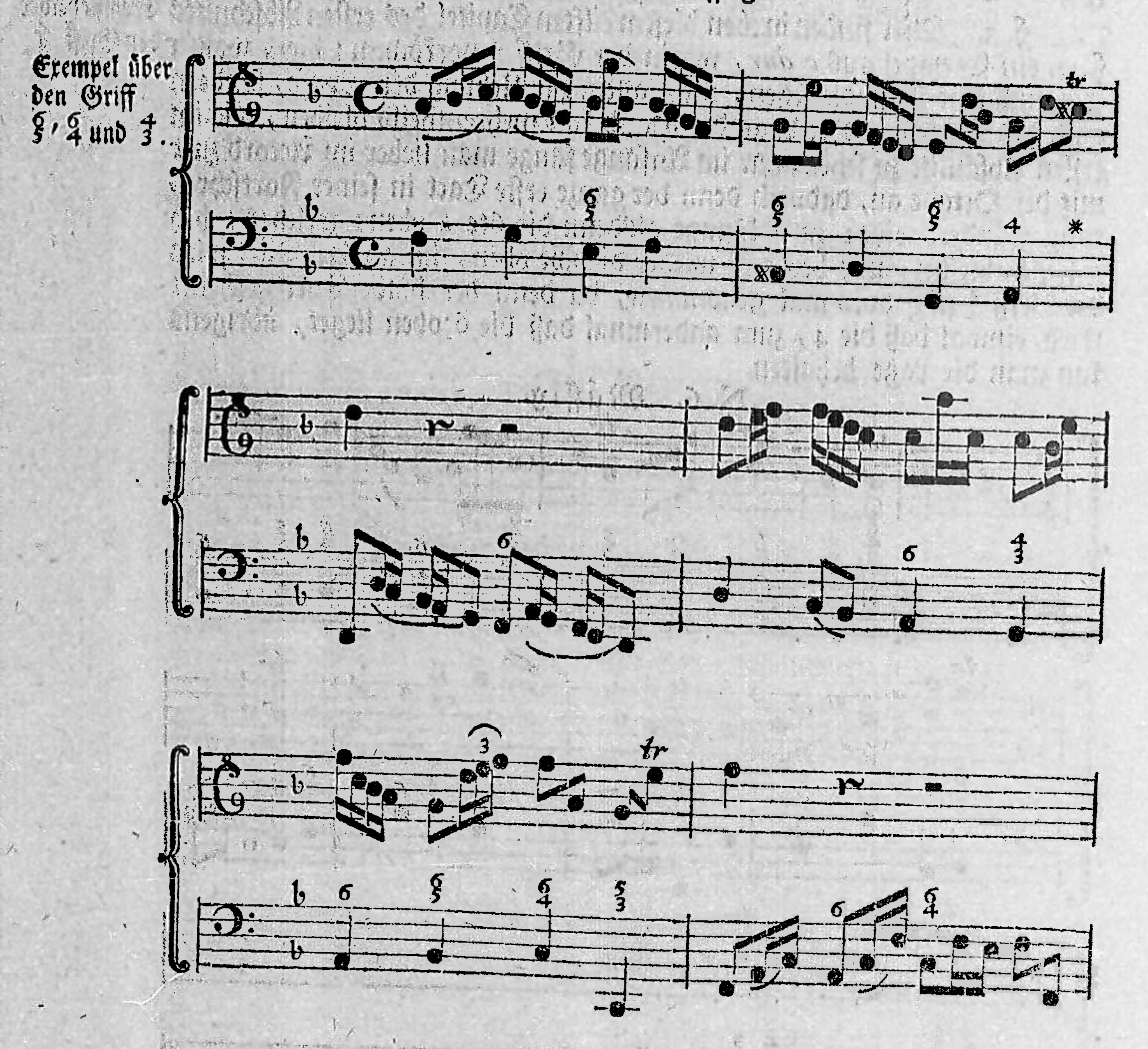




Exempel über den Griff $\frac{4}{3}$.
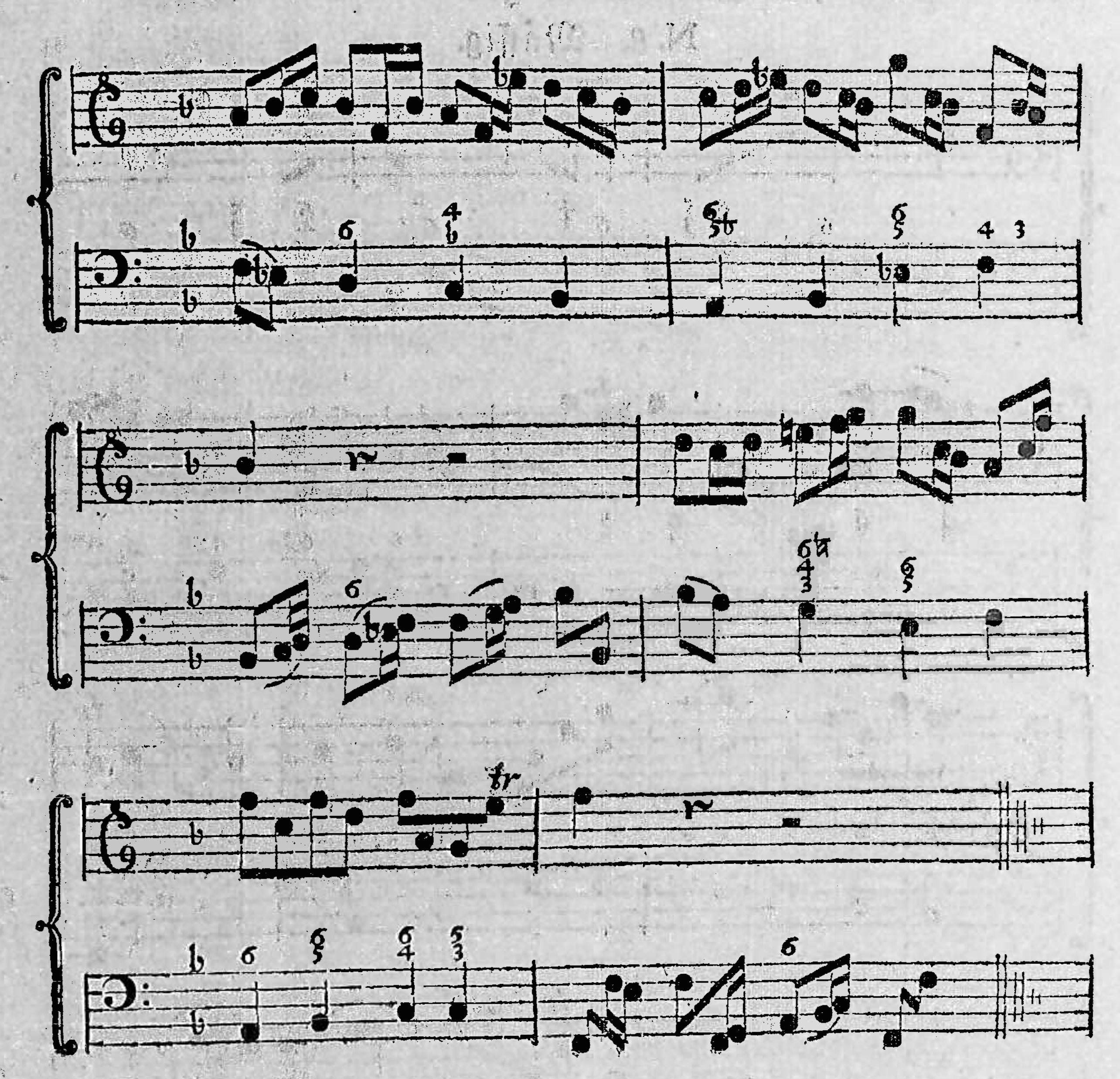
§. 3. Wir finden in eben diesem eilften Capitel des ersten Abschnitts §. 17. ein Exempel aus *c dur*, worin der Griff $\frac{4}{3}$ vorkömmt: hiezu wollen wir auch eine Melodie setzen, nicht allein zur Uebung der Griffe, sondern auch des Tactes. Die Lage der Hand kan mehrentheils bleiben, wie im ersten Abschnitt zu sehen; nur im Anfange fange man lieber im Accord zu *c* mit der Octave an, dadurch denn der ganze erste Tact in seiner Fortschreitung geändert wird: zu *d* kömmt alsdenn die 6te ♮ oben: welches ♮ bey *g* liegen bleibet, und bey *c* ist wieder die 8ve oben, im andern Tact wird der Griff $\frac{6}{4}$ zu *g* zwey mal genommen, da denn der halbe Tact getheilet wird, einmal daß die 4, zum andernmal daß die 6 oben lieget, übrigens kan man die Lage behalten.

N. 6. Mäßig.

Im 12ten Cap. des 1sten Abschn. §. 18. haben wir ein Exempel, wo die $\frac{6}{5}$ nebst andern Sexten-Griffen anzutreffen sind: wir wollen es zur Repetition mit einer Violin-Stimme hersetzen. Zu Ende eines jeden Satzes habe ich der linken Hand etliche durchgehende Noten zur Uebung gegeben.

N. 7. Mässig.
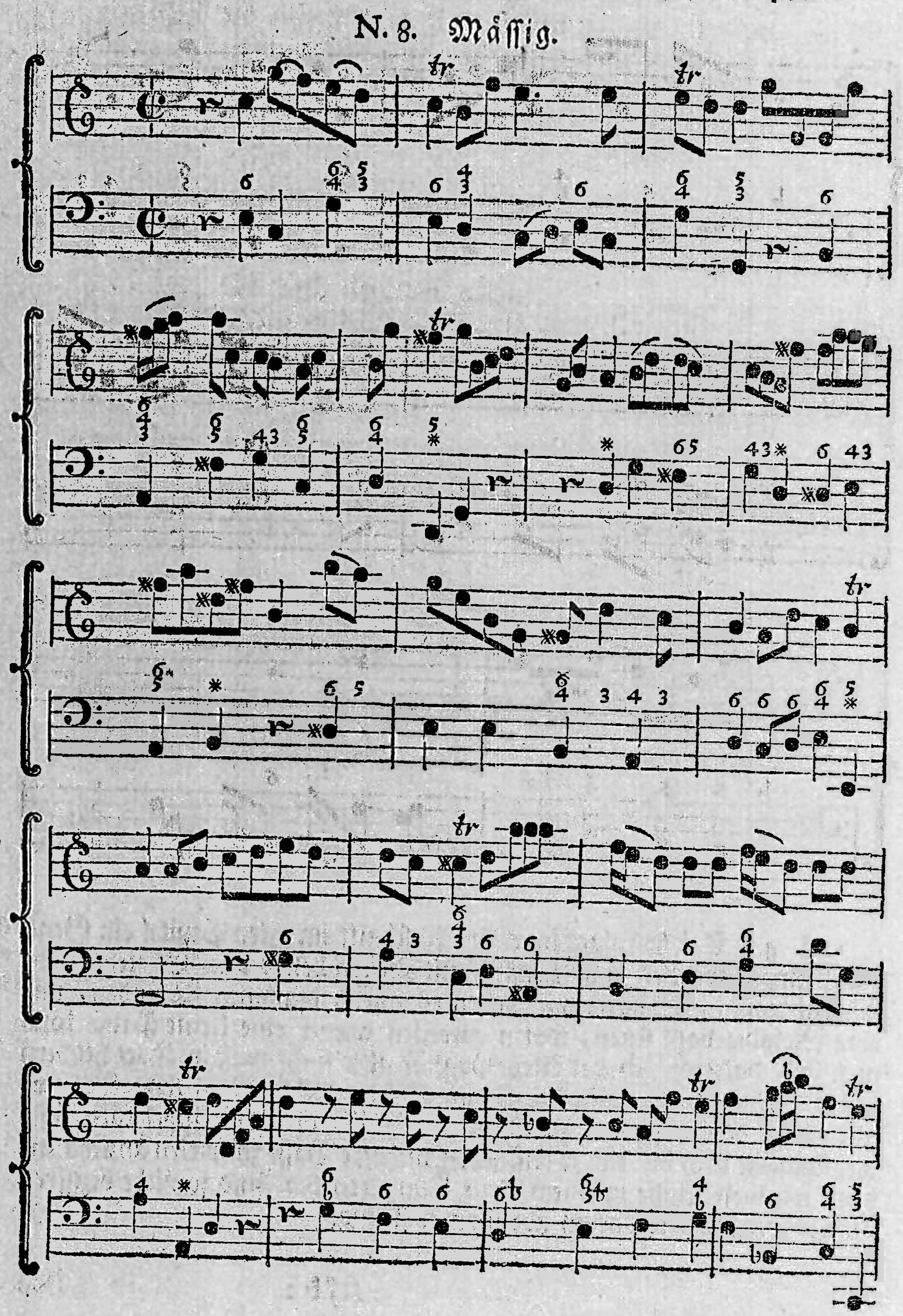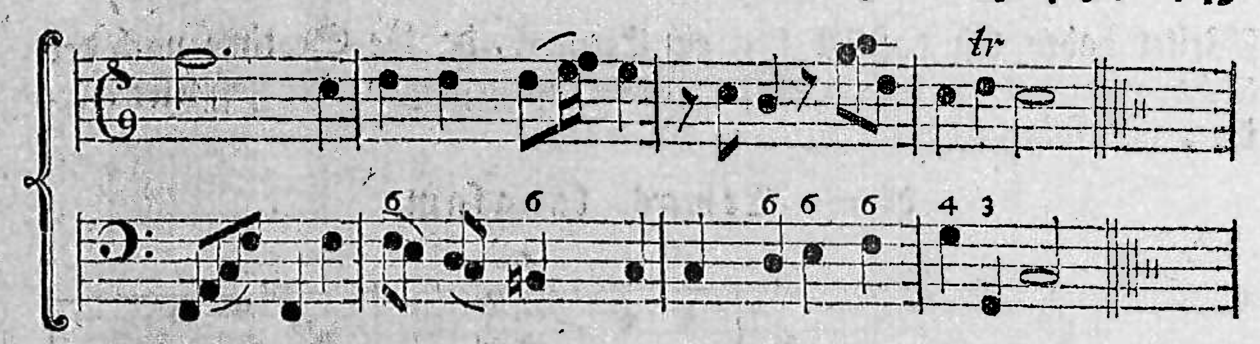




§. 4. Anietzo folget im ersten Abschnitt im 13ten Capitel ein General-Exempel, welches schon ziemlich mit Ziffern besäet ist. Es stehet allda Choral-mässig in Sätzen; wir wollen es anietzo zusammen verbinden, und eine Melodie dazu setzen, worin zuweilen wieder eine kleine Pause kommen soll, dadurch sich der Accompagnist aber nicht muß im Tact hindern lassen. Man kan die Lage der Hand wählen, welche Cap. XIII. § 1., wo alle Griffe drüber stehen, zu finden ist. Wer dieses Exempel tactmässig wegschlagen kan, der kan gewiß schon mehrere Bässe zu spielen annehmen; denn wie viele Bässe zu einem Trio, Concerto &c. sind so nicht beziffert, als dieses Exempel? darum übe man es fleissig.

General-Exempel mit Violin.

N. 8. Mässig.



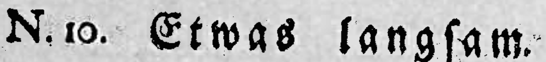


§. 5. Anietzo kommen wir zu den kleinen Exempeln des 14ten Capitels im ersten Abschnitt, worin die kleine Septime abgehandelt worden. §. 4. ist ein leichtes Exempel: wir wollen der Violin einige 16 Theile geben, die etwas auf Einem Tone bleiben. Hie muß nun ein angehender Accompagnist sich in seinen Viertel-Schlägen nicht stören lassen, daß er auch eilen wolte; sonst kan man die Lage behalten, welche l. c. §. 14. ausgesetzet ist.

Einige Exempel, worin die kleine Septime ist.
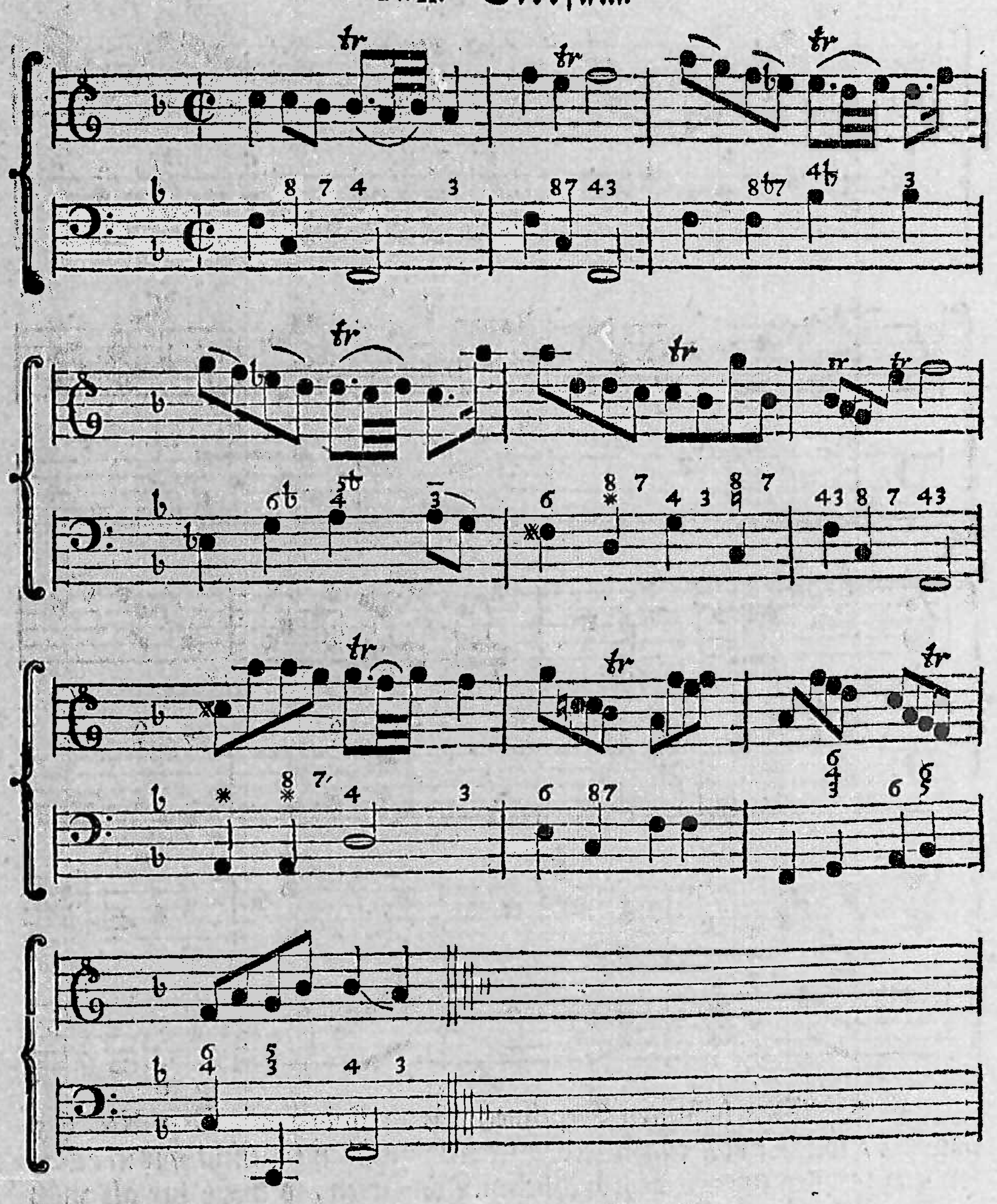
N. 9. Munter.

Weiter haben wir daselbst §. 5. ein Exempel, da die Septime nach der Octave schläget; zu diesem Baß kan nun also gesungen oder gespielet werden, wie folget:



Man nimt hier in der rechten Hand die Griffe so, wie sie §. 5. ausgeschrieben stehen. Wir haben §. 6. aus der kleinen Septime erst eine Quarte minor gemacht, und solches in einem Exempel gezeiget, wozu folgende Melodie harmoniret.
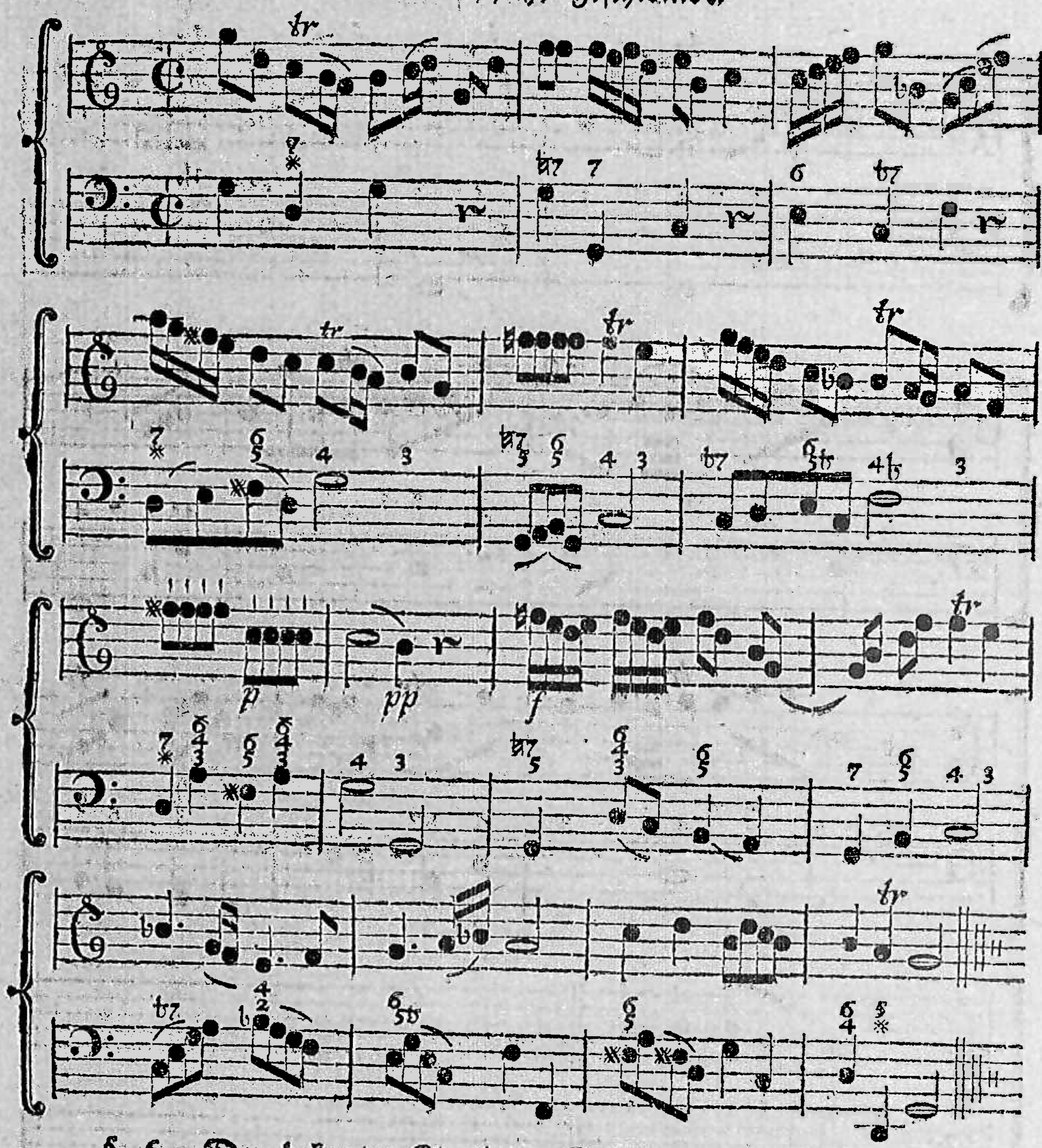
N. 11. Sittsam.



Das Septimen-Exempel §. 7. worin die Resolution der Septime durch eine Verwechselung der Stimmen oder durch die 4 aufgehalten wird, kan, so wie es daselbst ausgesetzet ist, zu folgender Melodie gespielet werden.

N. 12.

N. 12. Nicht geschwinde.
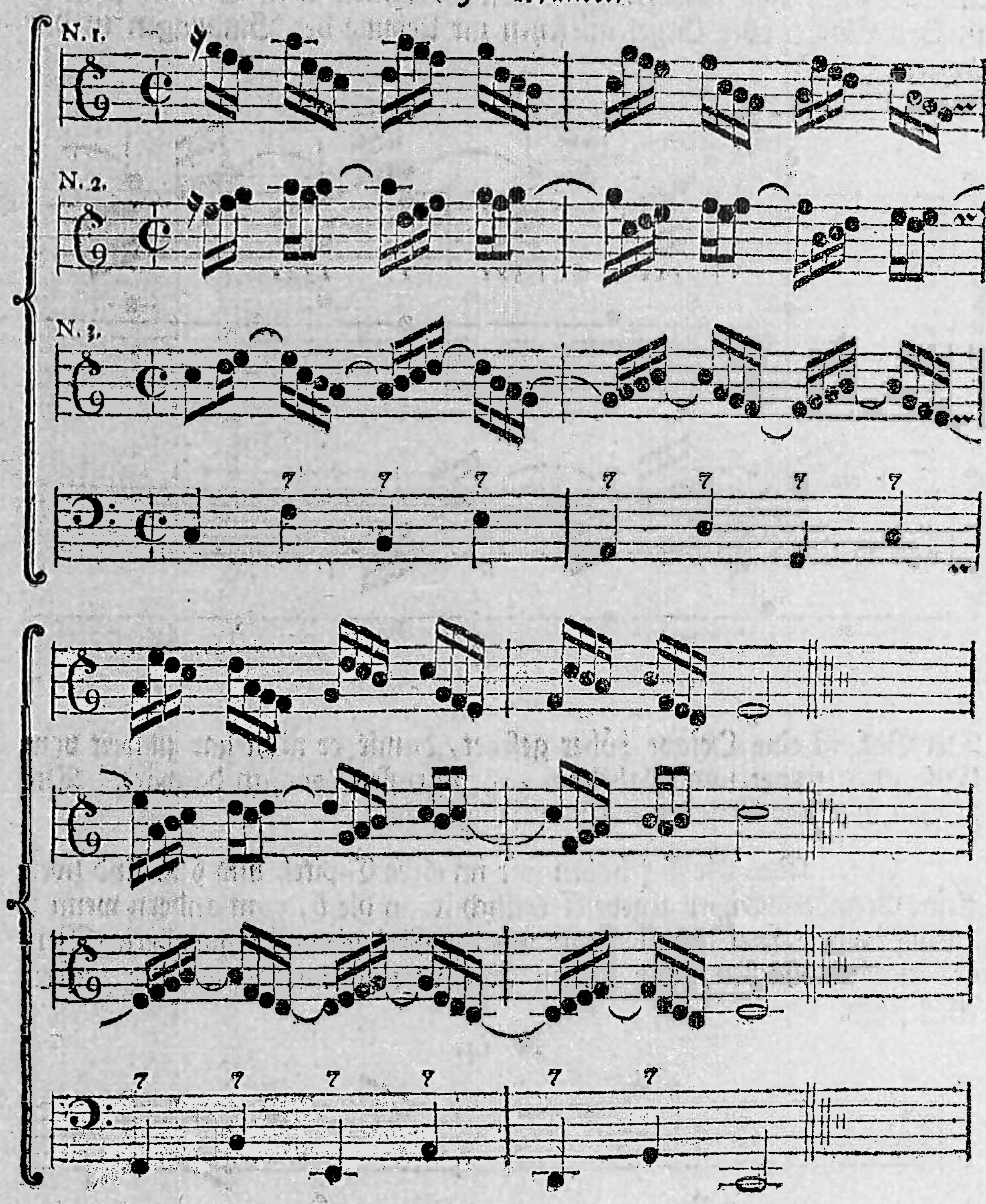


Der Septimen-Gang mit dreyfacher Violin-Stimme.

§. 6. Den bekanten Septimen-Gang finden wir Cap. XV. §. 5. pag. 235, welcher von einem Liebhaber wohl zu üben ist, nicht nur in *c dur*, sondern in allen andern gebräuchlichen Ton-Arten, so wohl dur als auch moll. So wie der Septimen-Gang an sich selbst im Baß sehr geschickt ist zu allerley Variationen (wie wir denn auch im vorigen Capitel §. 18. N. 5. ihrer etliche angezeiget haben); so kan auch die rechte Hand, oder die Melodie dazu, sehr oft variiret werden. Wir wollen über unsern Baß nur ein paar leichte setzen, zur Uebung im Accompagniren und im Tact-halten, son-
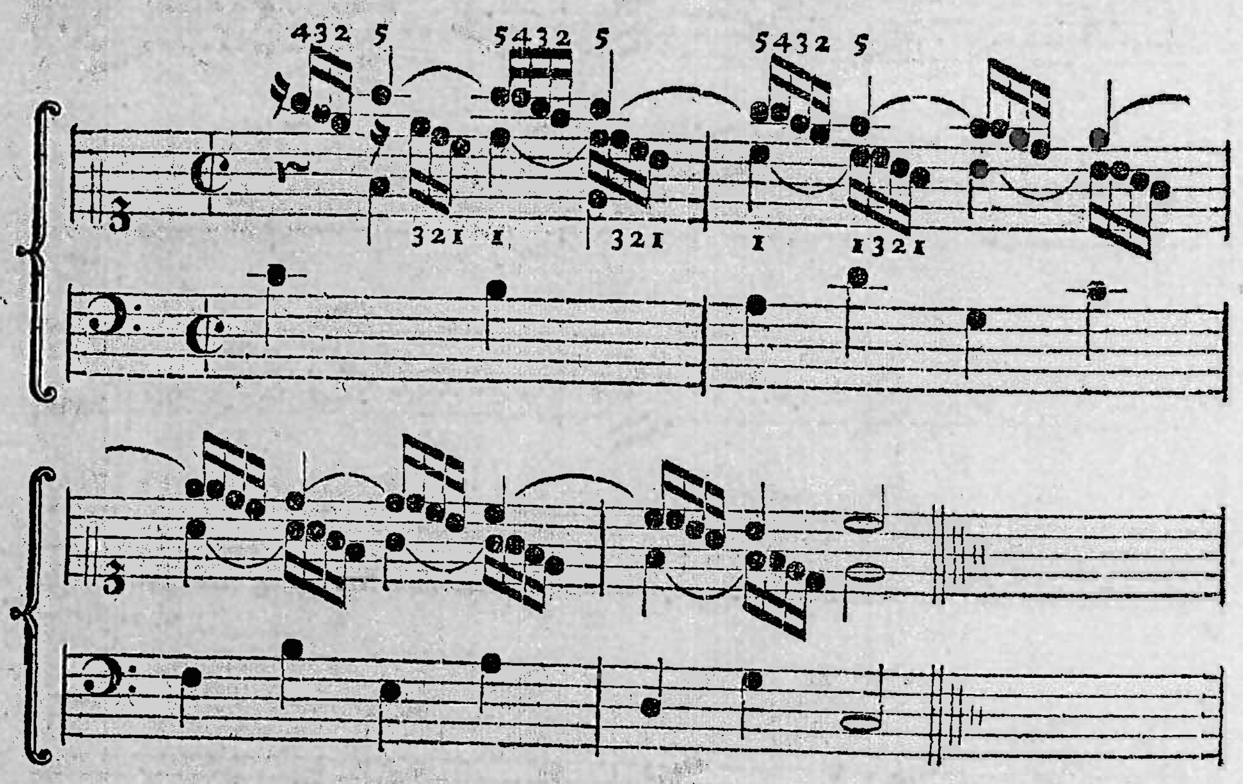
sonderlich wenn die Melodie Bindungen oder Rückungen hat, als welche hier auf allerley Art können angebracht werden.

N. 13. Munter.



Wie die erste Art mit Bindungen für Orgel oder Clavier zu spielen.

Die erste Variation kan auch auf der Orgel mit Bindungen gespielet werden, und weil alsdenn in der rechten Hand immer ein Ton muß liegen bleiben, mancher aber, sonderlich in fremden Ton-Arten, seine liebe Noth mit dem liegen lassen der Finger hat, so wollen wir es im Discant-Schlüssel fürs Clavier oder Orgel aussetzen zur Uebung der Bindungen in der rechten Hand:
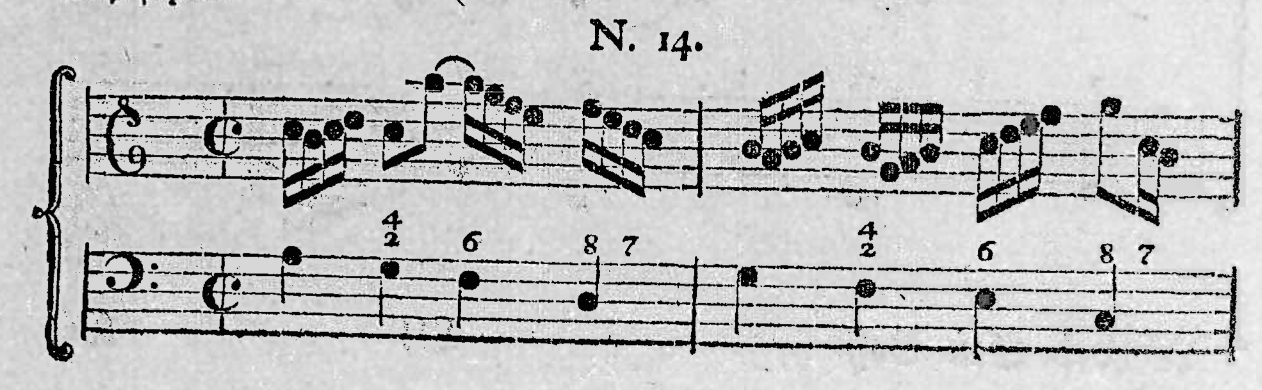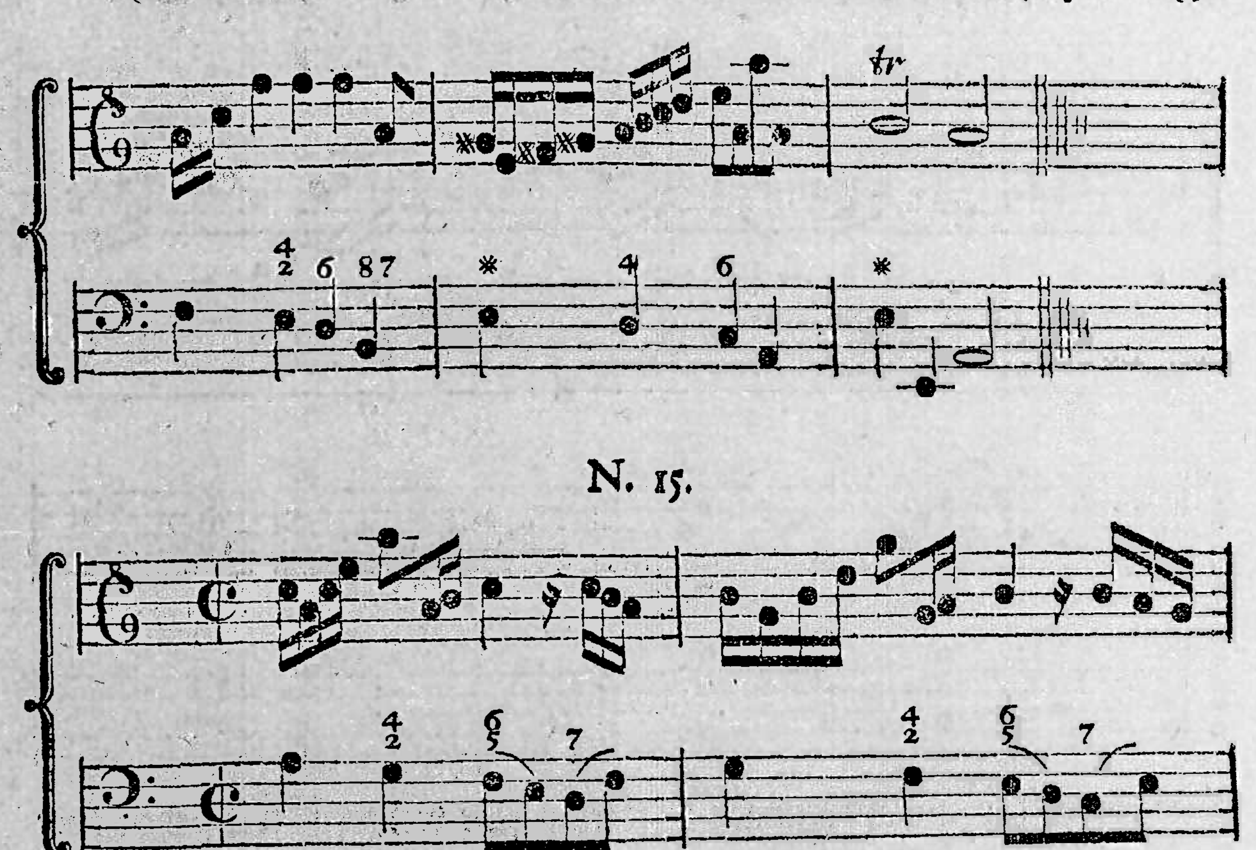


Der Baß ist eine Octave höher gesetzet, damit er nicht gar zu weit vom Discant entfernet, und folglich ein gar zu grosses Vacuum da wäre. Die Ziffern über den Discant zeigen die Finger an.
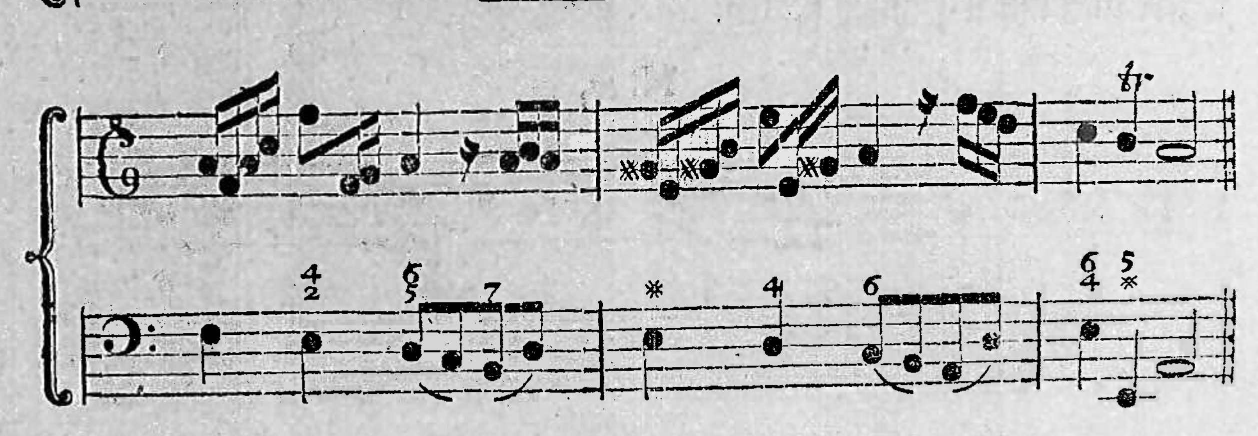
Einige Exempel, worin $\frac{4}{2}$ ist.

§. 7. Den Griff $\frac{4}{2}$ haben wir im 16ten Capitel, und §. 8. sind zwey kleine Exempel darüber gegeben; erstlich wenn die 6, zum andern wenn $\frac{6}{5}$ darauf folget. Hier kan man nun mit der Melodie wiederum allerley Veränderungen machen, wir wollen aber vorietzo nur Eine über unsern Baß setzen.

N. 14.
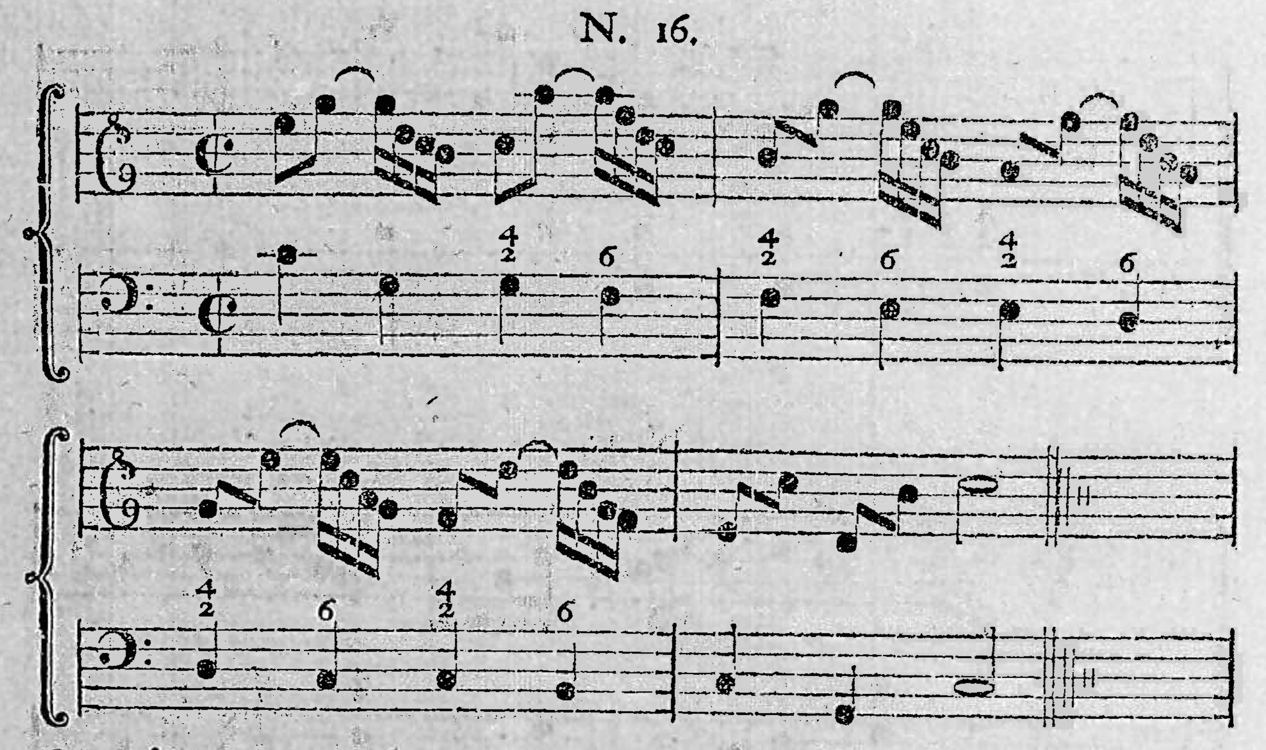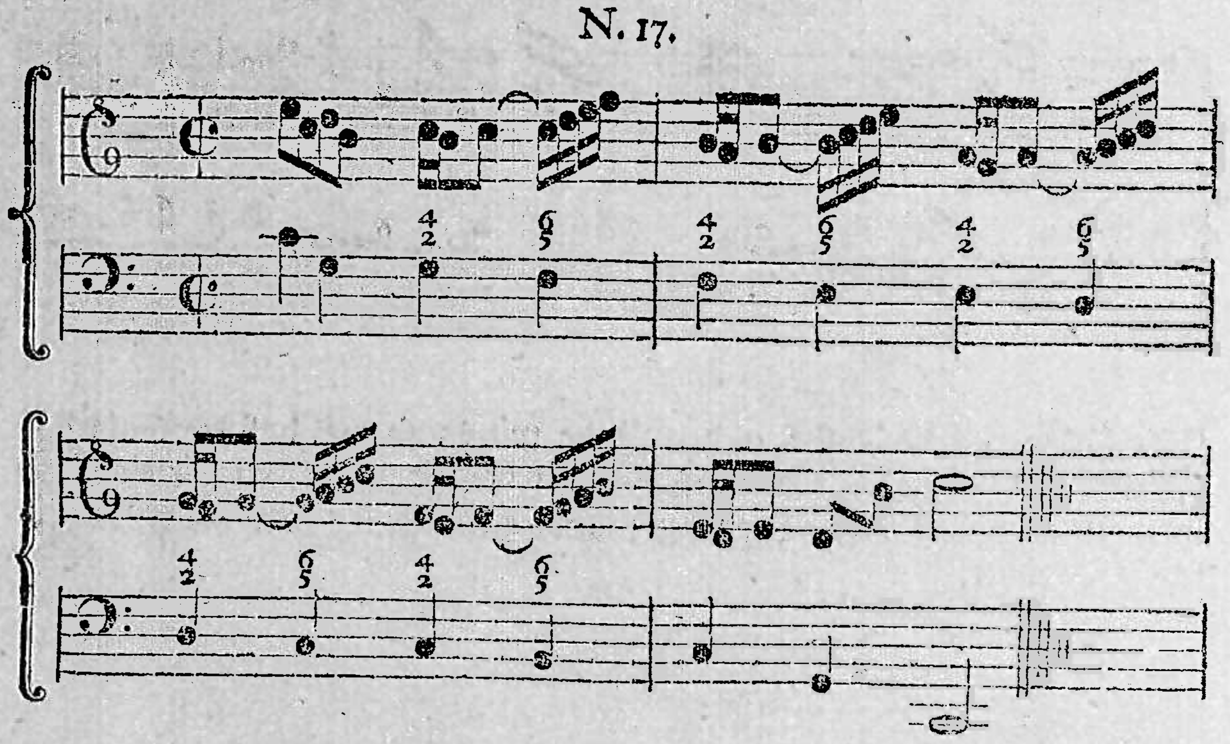






Wir haben auch daselbst §. 11. den Gang mit $\frac{4}{2}$, so wol daß die 6 als daß $\frac{6}{5}$ darauf folget. Von beyden ist ein klein Exempel, welchen wir eine Melodie geben wollen. Die Lage der rechten Hand findet man im ersten Abschnitt darüber.

N. 16.



Hier könten der Veränderungen wiederum sehr viel seyn, wir gehen aber weiter und lassen $\frac{6}{5}$ auf $\frac{4}{2}$ folgen.

N. 17.
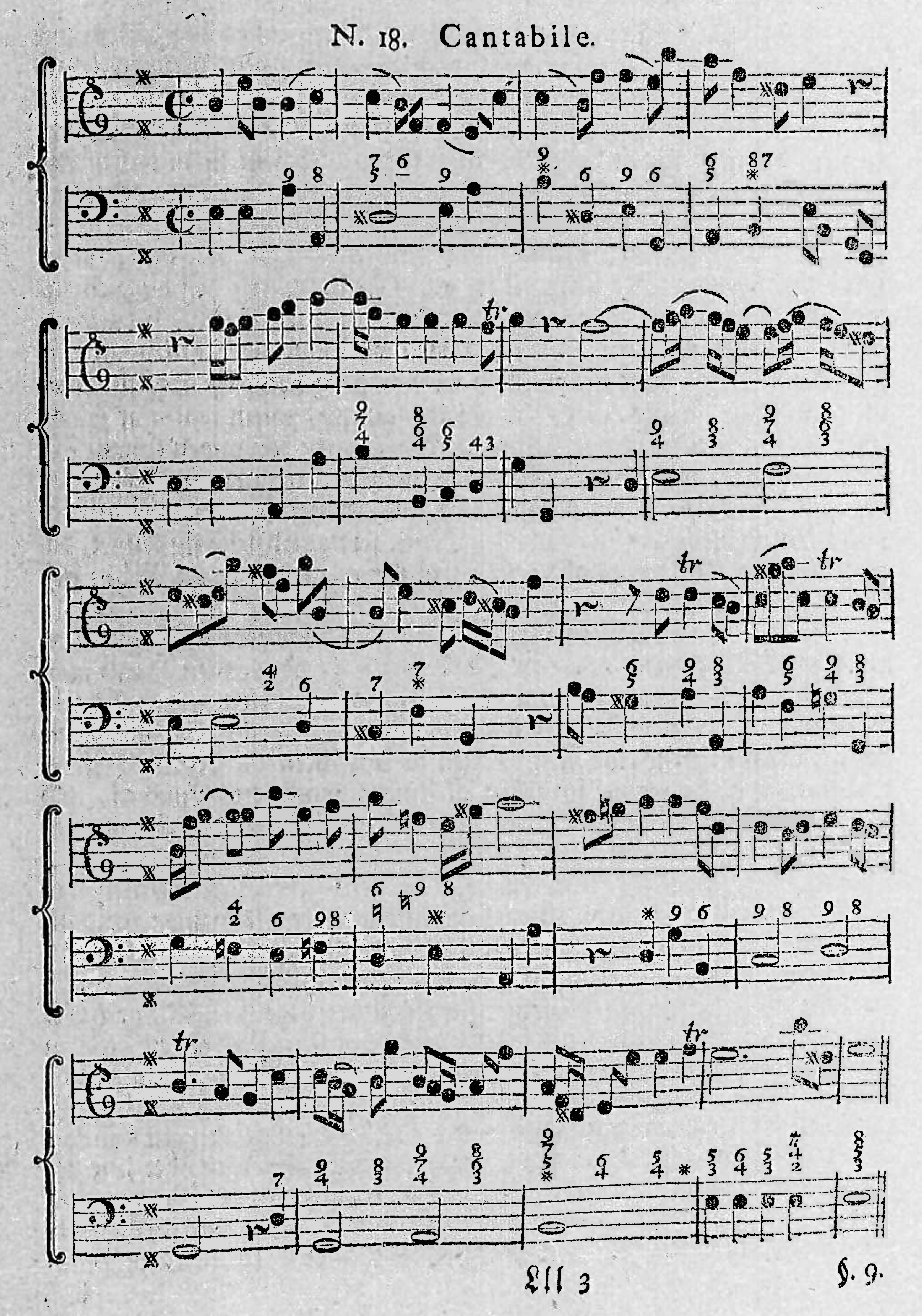


Ein Nonen-Exempel mit Violin.

§. 8. Nun ist noch übrig das Nonen-Exempel, welches Cap. XVI. §. 25. stehet. Wir wollen eine Melodie dazu setzen; man kan es langsam und gefällig spielen, aber auch im Tact.

N. 18.

N. 18. Cantabile.



§. 9.

Vom Nutzen und rechten Gebrauch dieser Exempel.

§. 9. Nun hätten wir allen Exempeln des ersten Abschnitts eine Melodie zugefüget. Sie lassen sich auch alle, als Hand-Sachen, aufs Clavier spielen, alsdenn können sie zur Uebung der Application der Finger und des Violin-Schlüssels dienen. Wer die Violin-Noten noch nicht kennet, der muß sich ja damit bekant machen; ich habe sie in diesem Abschnitt Cap. IV. §. 6. ausgesetzet, wornach sich einer helfen kan. Sie sind leicht zu lernen, und einem Clavier-Spieler und General-Bassisten unentbehrlich. Es geben diese Exempel auch Gelegenheit, sich im Tacte zu üben. Man sehe aber ein iedes Exempel im ersten Abschnitt mit den ausgeschriebenen Griff immer erstlich wieder an, und bemerke sich sonderlich die Præparation und Resolution einer ieden darin vorkommenden Dissonanz, so kan es am Nutzen nicht fehlen; man wird alsdenn leicht im Stande kommen, ein etwas langes Allegro zu accompagniren, wenn man nur seinen Baß erst ein wenig durchgesehen und exerciret hat. Kommen fremde Ziffern darin vor, so wird man alsdenn schon wissen, wo man in diesem Buche einen Unterricht davon finden wird. Einer hat überaus viel gewonnen, wenn er die Intervalla von allen Tönen fertig und geläufig kennet, dahero übe man sich ja aufs allerbeste darin ferner, wenn er die Neben-Ziffern zu allen Signaturen kennet.

Wie das Ausschreiben der Griffe anzustellen und zu üben.

§. 10. Es ist auch eine schöne Uebung, die gar grossen Nutzen bringet, wenn ein Liebhaber zu einem Basse die Griffe der rechten Hand ausschreibet. Hiezu habe einem auch eine schöne Gelegenheit gegeben: Er nehme nemlich diese Exempel, eines nach dem andern, schreibe den Baß alleine aus, und lasse immer eine Reihe Linien zu Ausschreibung der Griffe frey. Er betrachte das Exempel im ersten Abschnitt, mache das Buch zu, und schreibe die Griffe selber drüber; hernach halte er es gegen das Exempel im Buche, sehe zu ob es damit überein kommt: findet er, daß es nicht in allen Griffen eben so ist, so untersuche er, ob er auch etwa verbotene Quinten oder Octaven, einen ungeschickten Gang oder auch verbotene Sprünge gemacht, ob er auch ein fremdes * oder erhöhend ♮ verdoppelt hat, ob die Dissonanz auch in derselben Stimme, darin sie gelegen, von ihm gelassen worden, ob sie sich auch in derselben resolviret, entweder unter oder über sich, nach Erfordern einer ieden Dissonanz: hat dieses alles seine Richtigkeit, so kan die Aussetzung seiner Griffe wol ganz recht seyn, wenn sie gleich nicht allezeit mit dem gedruckten überein kommet, weil, wie wir schon gehöret haben, mehr als einerley Lage der Hand in vielen Sätzen und Fällen gut seyn kan und wirklich auch ist; einige Gänge ausgenommen, wo diese oder jene Lage der Hand allein ohne Fehler ist, und da man wegen der Præparation und Resolution der Dissonanzien gebunden worden, nur einerley Lage der Hand beyzubehalten. Um den Mittel-Stimmen einen guten Gang zu geben,

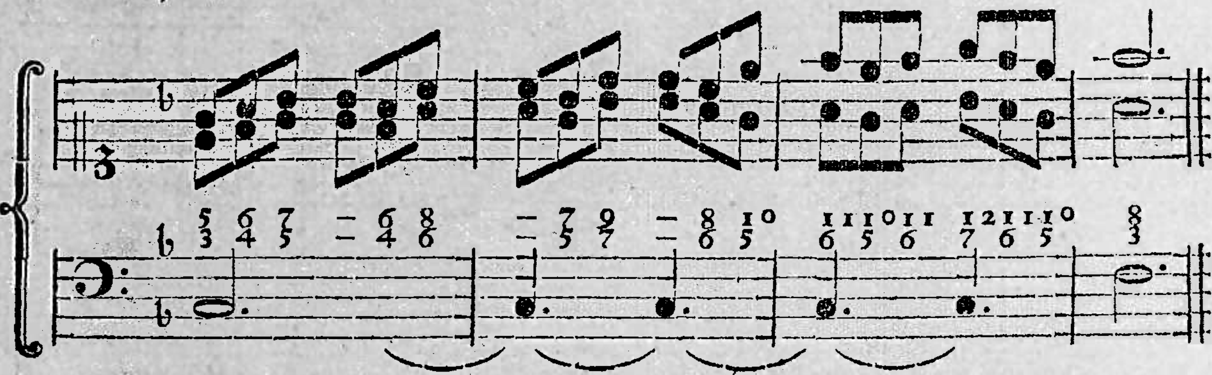
ben, wird auch oft eine gewisse Lage der Hand, ja selbst der Motus rectus dem Motui contrario, vorgezogen. Eine gute Melodie in der obern Stimme zu erhalten, läßt man so gar wohl bey einem reinen Accord die Octave weg und verdoppelt an ihrer statt die Terzie; oder man bedienet sich des Vnisoni, daher denn die rechte Hand im letztern Fall nur zwey Töne hören lässet: iedoch dis gehöret schon zum Theil mit zum manierlichen General-Baß, davon es hier aber noch nicht Zeit ist zu handeln.

Wenn die Octave beym reinen Accord wegbleibt.

§. 11. Ehe wir eine weitere Uebung in den Dissonanzien geben, wollen wir vorhero noch erst ein und anderes davon anmerken. Eine stehende Note, die einen oder mehrere Tacte nicht von ihrer Stelle weichet, hat oft allerley Ziffern, wie dergleichen im ersten Abschnitt Cap. XVI. §. 19. in dem kleinen Præludio aus *d moll* und *a moll* zu sehen ist. Bey welchen Noten denn auch wohl die Zahlen 10, 11, 12 vorkommen; es ist aber die 10 (die Decima) nichts anders als eine Terzie, die 11 (Vndecima) eine Quarte und die 12 (Duodecima) eine Quinte. Wenn man eine Fortschreitung mit zweyen Stimmen in der rechten Hand andeuten will, so bedienet man sich dieser Doppel-Zahlen, wenn nemlich die Einfachen schon vorhergegangen sind. Sonsten findet man unter einer Doppel-Zahl immer eine einfache stehen, da denn die Doppel-Zahl immer die oberste Stimme andeutet, als:

Stehende Note kan allerley Ziffern haben.

Gebrauch der 10, 11, 12.



Ob man nun gleich die Doppel-Zahlen über die einfachen schreibet, so setzet man doch bey den einfachen Zahlen die mehreste zu oberst, wenn auch gleich im Spielen die mindere oben liegen muß, als: man schreibt immer $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{7}{5}$ rc. und nicht umgekehrt $\frac{4}{6}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{5}{7}$ rc. als welches die Augen so gut nicht gewohnet sind zu sehen. Man findet die Doppel-Zahlen am meisten in der galanten Composition, und wenn ein schwaches dreystimmiges Accompagnement erfordert wird, als etwa zu einem Solo, Sing-Arie oder Ode. Im Wernigerödischen Choral-Buch finden wir pag. 30. im ersten Satz des Liedes: **Die Liebe, die GOtt zu uns trägt** rc. über *f* die Signatur $\frac{11}{7}$. Dieses zeiget nun an, daß hier zu *f* weiter nichts als $\frac{b}{es}$ zu nehmen ist,
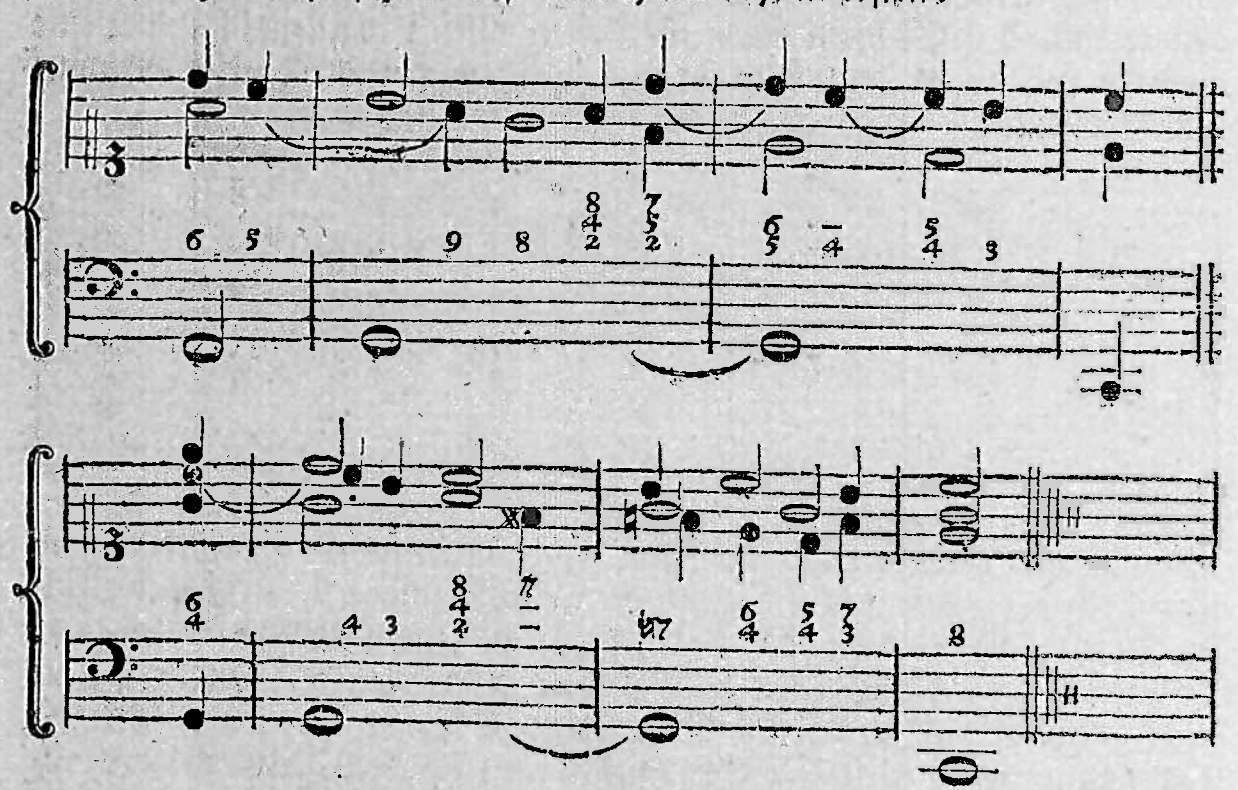
Anmerkung.

Wie und wo $\frac{11}{7}$ besser ist, als $\frac{7}{4}$.

ist, und ist so viel als $\substack{4\\7}$. Weil wir aber eben gehöret haben, daß dergleichen Schreib-Art nicht Mode; so hätte man ja, möchte man meynen, wohl $\substack{7\\4}$ schreiben können, da denn das im Discant stehende ♭ schon gezeiget hätte, daß die Quarte oben liegen müste: allein weil der Componist der Melodie hier nur ein dreystimmig Accompagnement (nemlich zwey Töne in der rechten und Einen in der linken Hand) haben will, so mußte er sich der Doppel-Ziffer 11 bedienen, denn zu $\substack{11\\7}$ gehöret keine Neben-Ziffer, zu $\substack{7\\4}$ aber könte man noch die 5 oder 8 hinzu nehmen. Hieraus wird man nun verstehen, was die Doppel-Zahlen 10, 11 und 12 bedeuten, und wann und warum man sich ihrer bedienet.

Von Orgel-Puncten.

§. 12. Man findet ferner auch über eine lange stehende Note allerley Ziffern und Dissonanzien, die ihre ordentliche Resolution haben, wie bey den so genannten **Orgel-Puncten** (point d'orgues) geschicht, da sich die rechte Hand mit binden und auflösen beschäftiget. Der Herr **Bach** hat in seinem **Versuch vom General-Baß** im 24sten Capitel von den Orgel-Puncten geredet und einige Exempel davon gegeben, daraus ich ein Paar zur Probe hersetzen will, nemlich die beyden ersten:
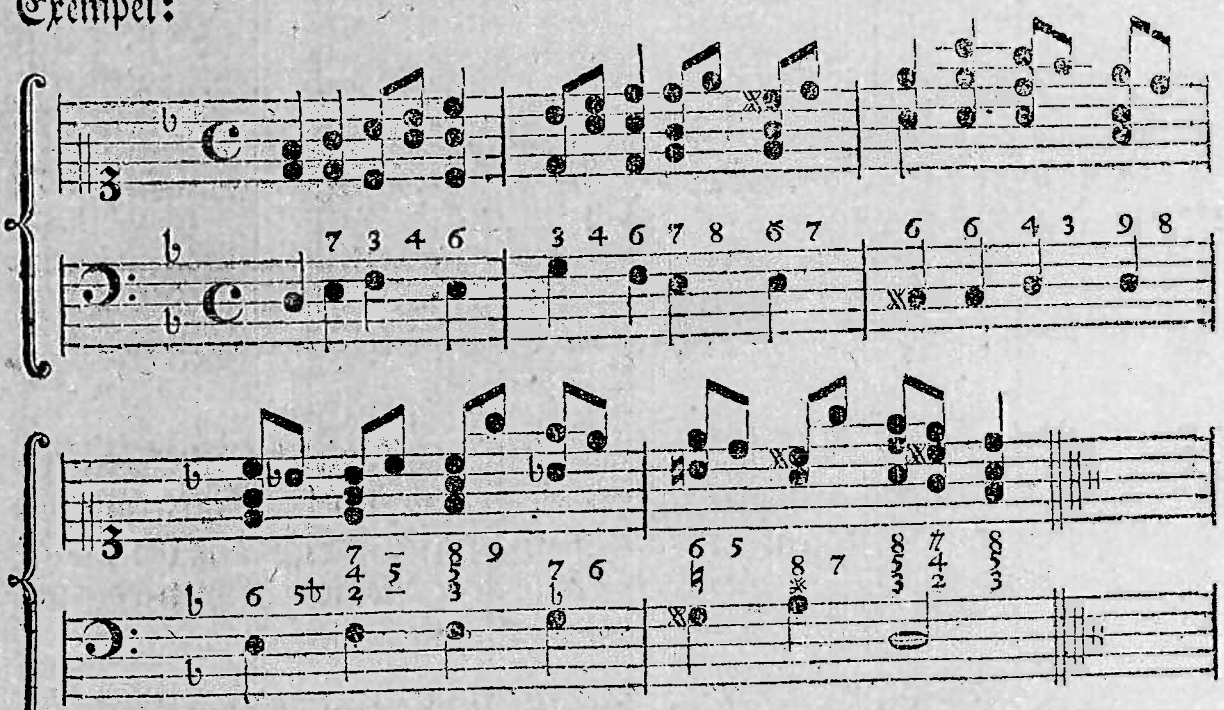


Dergleichen Orgel-Puncte nun gehören eigentlich der Orgel, kommen sie aber in einem Concerto oder sonsten vor, so findet man gemeiniglich die Worte Tasto solo (allein mit der linken Hand) unter der Baß-Note, da denn die rechte Hand nichts zu thun hat.

§. 13.

Von der Präparation und Resolution der Dissonanzien im Durchgang.

§. 13. Eine Dissonanz, die im Durchgange nach oben vorkömmt, bedarf keiner Præparation noch Resolution, wenn nemlich der Durchgang von unten nach oben ist. Alsdenn findet man wol folgende Ziffern, die einem verkehrt zu stehen scheinen, 89, 45, 34, 78, 67, da denn die letzte Ziffer nichts anders anzeiget als einen Durchgang; hat man also den Ton, durch diese Ziffer angedeutet, nur allein nachzuschlagen. Der Durchgang nach unten ist gebräuchlicher, wenigstens schreibt man die Ziffern, welche solchen Durchgang nach unten anzeigen, viel eher hin, als die Ziffern, welche den Durchgang nach oben anzeigen. Da findet man nun folgende Signaturen 98, 87, 43, davon im ersten Abschnitt schon hinlänglich ist gesaget worden, hier ist nun keine Præparation aber doch eine Resolution der Dissonanz. Beyderley Arten des Durchganges zeiget folgendes Exempel:
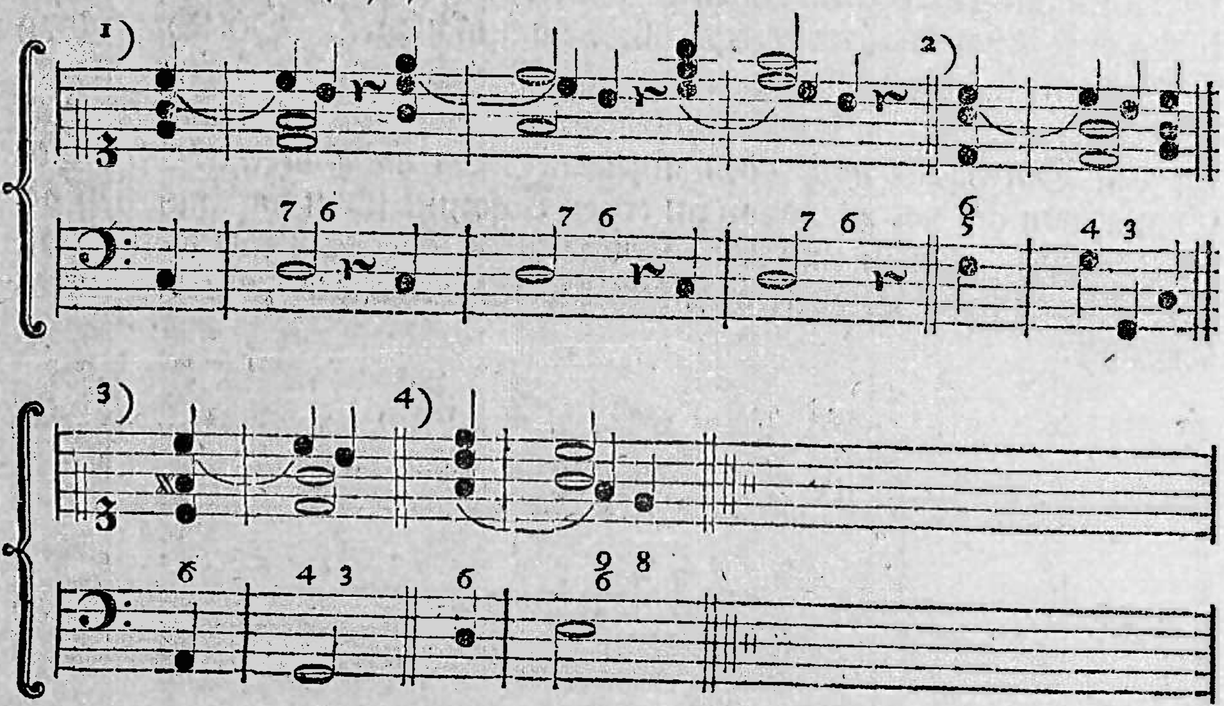


Nun ist zwar gar nicht nöthig, bey Bezifferung eines Basses alle durchgehende Noten der Melodie oder Mittel-Stimmen durch Ziffern anzuzeigen: allein weil es doch zuweilen von einigen geschicht, und in gewissen Fällen auch geschehen muß; so habe einem Liebhaber auch hievon Nachricht geben wollen. Im neuen Wernigerödischen Choral-Buch findet man auch Proben davon.

Ursprung oder Präparation der Dissonanzien.

§. 14. **Es entstehen aber die Dissonanzien**, oder werden präpariret, wenn sich bey Fortschreitung des Basses, eine, zwo oder auch wol gar alle drey Stimmen der rechten Hand gleichsam verspäten und nicht mit dem Baß zugleich fortgehen, wie wir schon im ersten Abschnitt gezeiget haben. Indessen aber wollen wir uns doch noch ein wenig dabey aufhalten: es

Wenn in der rechten Hand Ein Ton liegen bleibet.
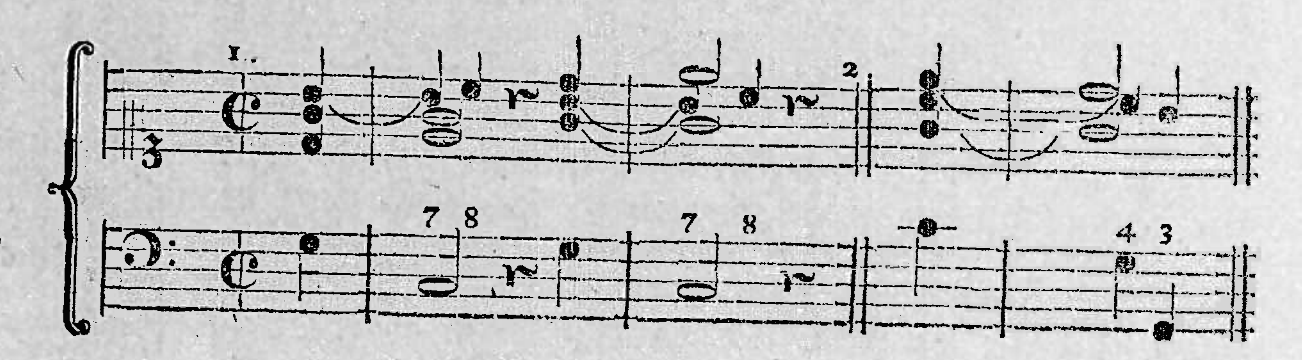
es werden die Dissonanzien einem dadurch doch ie mehr und mehr bekant, und man lernet recht mit ihnen umzugehen. Oft zaudert die rechte Hand, nur in Einer Stimme, da sie nemlich aus dem vorigen Griff Einen Ton, noch beym Eintritt einer fortschreitenden Baß-Note behält, daraus denn eine Dissonanz entstehet, als:
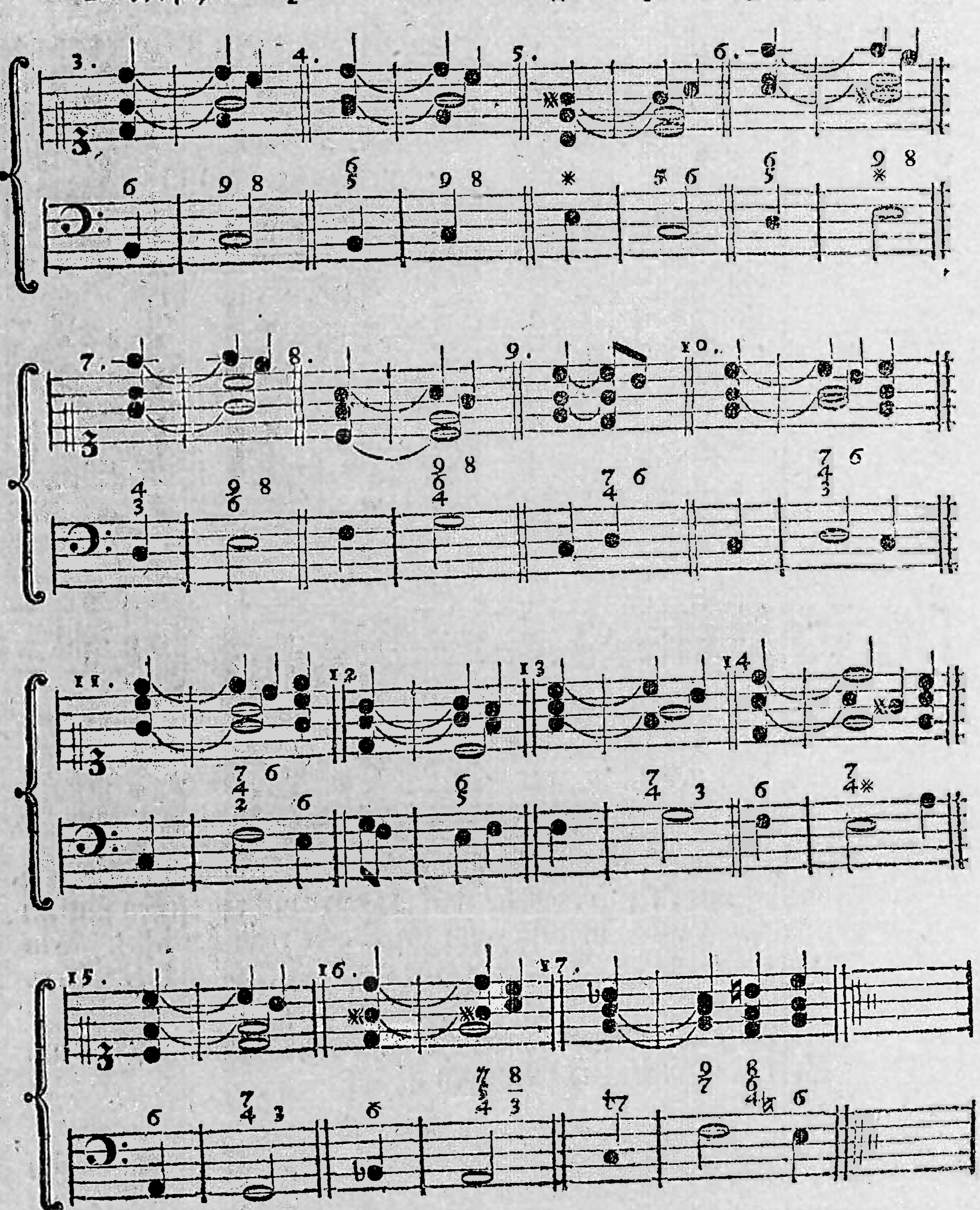


Hier liegt die 7 und 4 allein im vorigen Griff, und wird da behalten, wo sie gelegen. Die halben Tacte in den Griffen bleiben bey Eintretung des andern Viertels noch liegen. Die Bindung zeiget nur an, daß die Dissonanz eine gebundene Dissonanz ist, die man aber doch wohl frey wieder anschlagen darf; bey Pfeiffen-Werk kan man sie liegen lassen.

Wenn zwey Töne liegen bleiben.

§. 15. Gemeiniglich bleiben zwey Töne aus dem vorigen Griff liegen, da denn nicht allein die Dissonans selbst, sondern auch eine von ihren Neben-Ziffern, schon im vorigen Griff ist, als:



3.



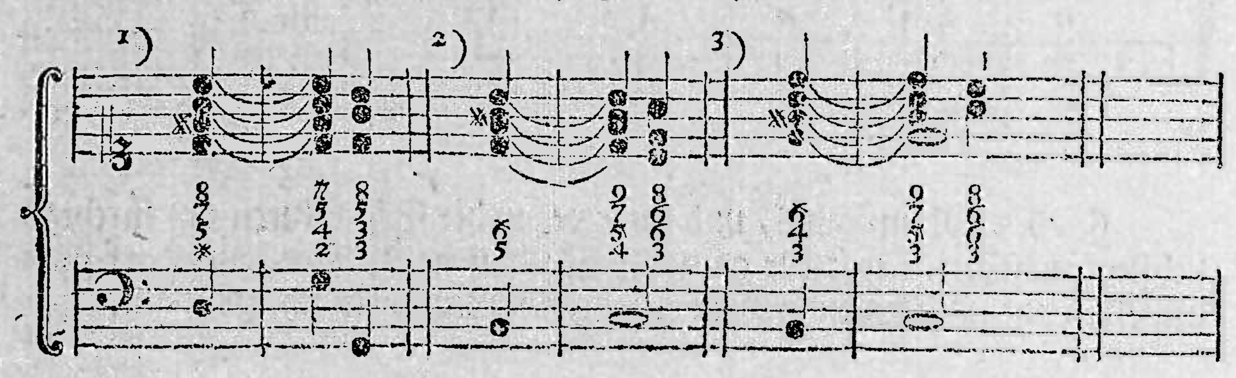
§. 16. Mannigmal, und zwar wenn die Signaturen am fürchterlichsten aussehen, lieget der ganze Griff schon im vorigen, und darf man denselben nur nach seinem ganzen Inhalt noch einmal anschlagen, als:

Wenn drey Töne liegen bleiben.

Hieraus siehet man nun, wie die Dissonanzien entstehen, und worin ihre Vorbereitung bestehet; ferner, daß sie eben so schwer nicht zu treffen sind im Accompagnement, wenn man sich nur die Sache recht vorstellet. Ein solches Binden nun, gibt der Harmonie eine grosse Zierde, machet die Consonanzien gefällig, und hänget die Melodie fein zusammen.

Wenn vier Töne liegen bleiben.

§. 17. Zuweilen findet man wohl vier Ziffern über einander, da denn der vorige Griff der Inhalt des folgenden ist, als:

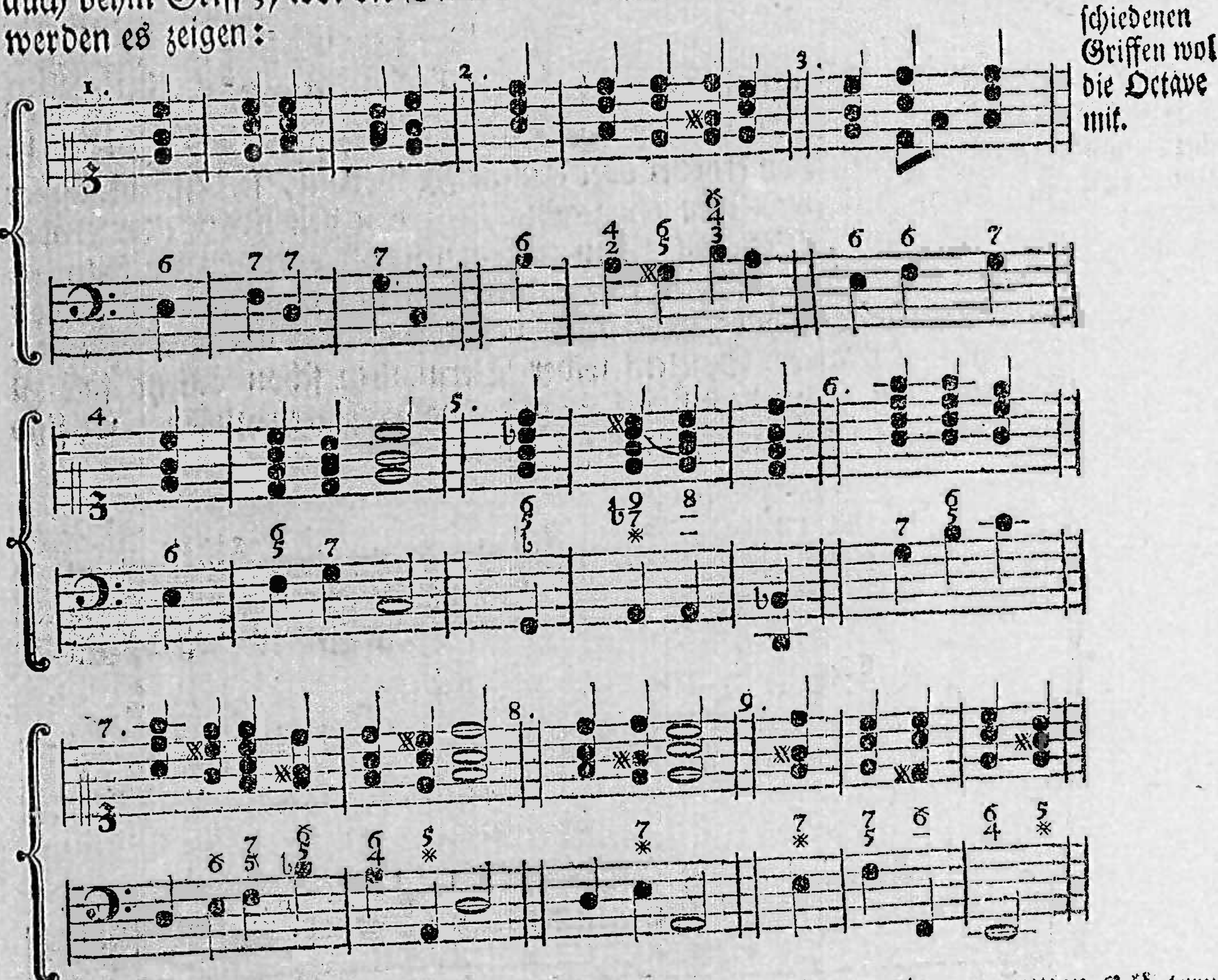


Hier

Hier ist der vorhergehende Griff $^{7}_{\times}$, $^{6}_{5}$ und $^{4}_{3}$ mit Fleiß vierstimmig genommen worden, damit der ganze Griff zur folgenden Note schon da möchte seyn; und hat hier die Octave im Septimen-Griff zu *d* N. 1. müssen mit genommen werden, weil dadurch die Quarte im Griff zu *g* präpariret mußte werden; im Griff $^{6}_{5}$ zu *H* mußte die 8 mit genommen werden, damit die 7 zu *c* präpariret möchte seyn; eben so auch im Griff $^{6}_{4}{}_{3}$ zu *H*.

Eine Dissonanz zu präpariren, nimt man in verschiedenen Griffen wol die Octave mit.

§. 18. Diß gibt uns Gelegenheit zu zeigen, wie man, um eine folgende Dissonanz zu präpariren, zum Sexten- und Septimen-Griff, wie auch beym Griff $^{6}_{5}$, wol die Octave mit nehmen muß. Folgende Exempel werden es zeigen:
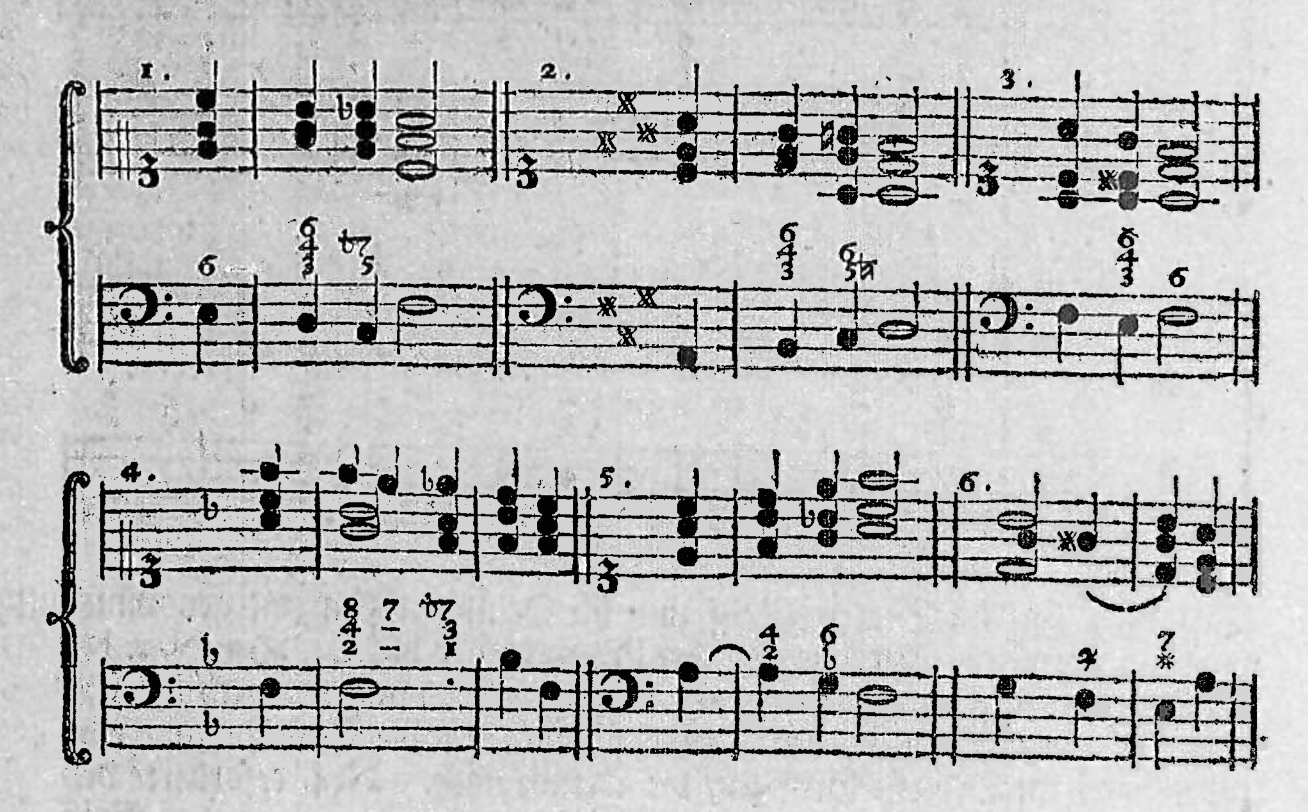


Erläuterung.

Bey N. 1. hat im Sexten-Griff zu *e* die Octave müssen mit genommen werden, damit die Septime zu *f* ihre Præparation hätte. Bey N. 2. hat im Sexten-Griff zu *b* die Octave da seyn müssen, als wodurch die Secunde zu *a* vorbereitet worden. N. 3. schlägt, um die Septime zu *g* vorzubereiten, im Sexten-Griff zu *f* die Octave nach. N. 4. erforderte den Griff
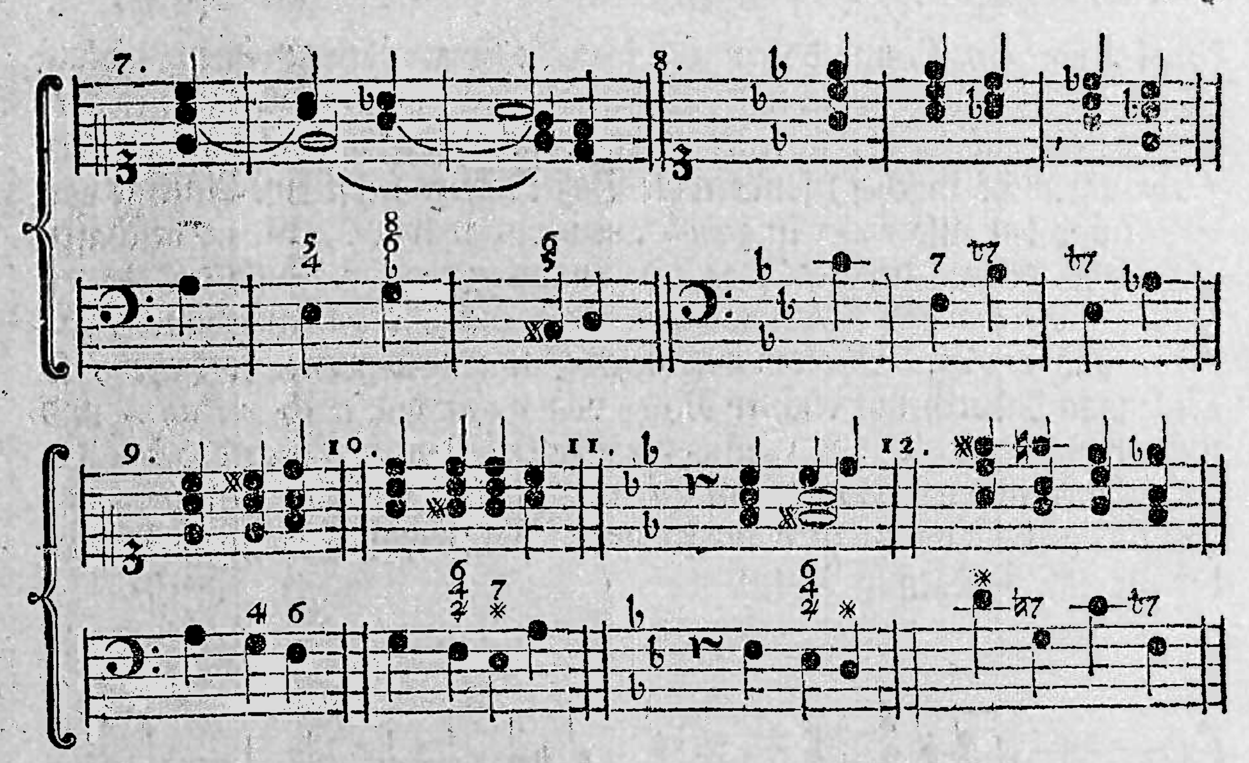
Griff $^{6}_{5}$ zu *f* mit der Octave, damit die Septime zu *g* möchte vorbereitet seyn. Eben darum ist auch N. 5. zu *g* die Octave mit genommen worden, damit die Septime zu *a* möchte liegen. Bey N. 6. ist der Septimen-Griff zu *g* vollstimmig genommen, dadurch denn der ganze Sext-Quinten-Griff zu *b* präpariret worden. Im Septimen-Griff zu *f* bey N. 7. mußte die Octave mit genommen werden, damit die Quinte im Griff $^{6}_{5}$ zu *b* möchte vorbereitet seyn. Bey N. 8. darf im Septimen-Griff zu *e* keine Quinte genommen werden, sondern nur die Octave. N. 9. hat im Septimen-Griff zu *e* die Octave, damit wiederum die Septime zu *f* mag vorbereitet seyn.

Ein Versetzungs-Zeichen hebet die Präparation einer Dissonanz nicht auf.

§. 19. Wenn ein Ton, der im folgenden Griff eine Dissonans abgeben soll, durch ein Versetzungs-Zeichen, es sey nun ein ✳, ♭ oder ♮, um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget worden, so heißt die daher entstehende Dissonans dem ohngeachtet doch eine gebundene oder präparirte Dissonans. Dergleichen kommt nun sehr oft vor, und kan man dadurch Gelegenheit nehmen, in eine andere Ton-Art zu gehen; als wovon ich zwar versprochen habe, ausführlich zu handeln: weil aber dieser zweyter Theil meines Clavier-Spielers wider Vermuthen schon anietzo fast zu stark geworden, so werde diß auf ein andermal versparen müssen. Es sind aber die hieher gehörige Exempel folgende:



7.

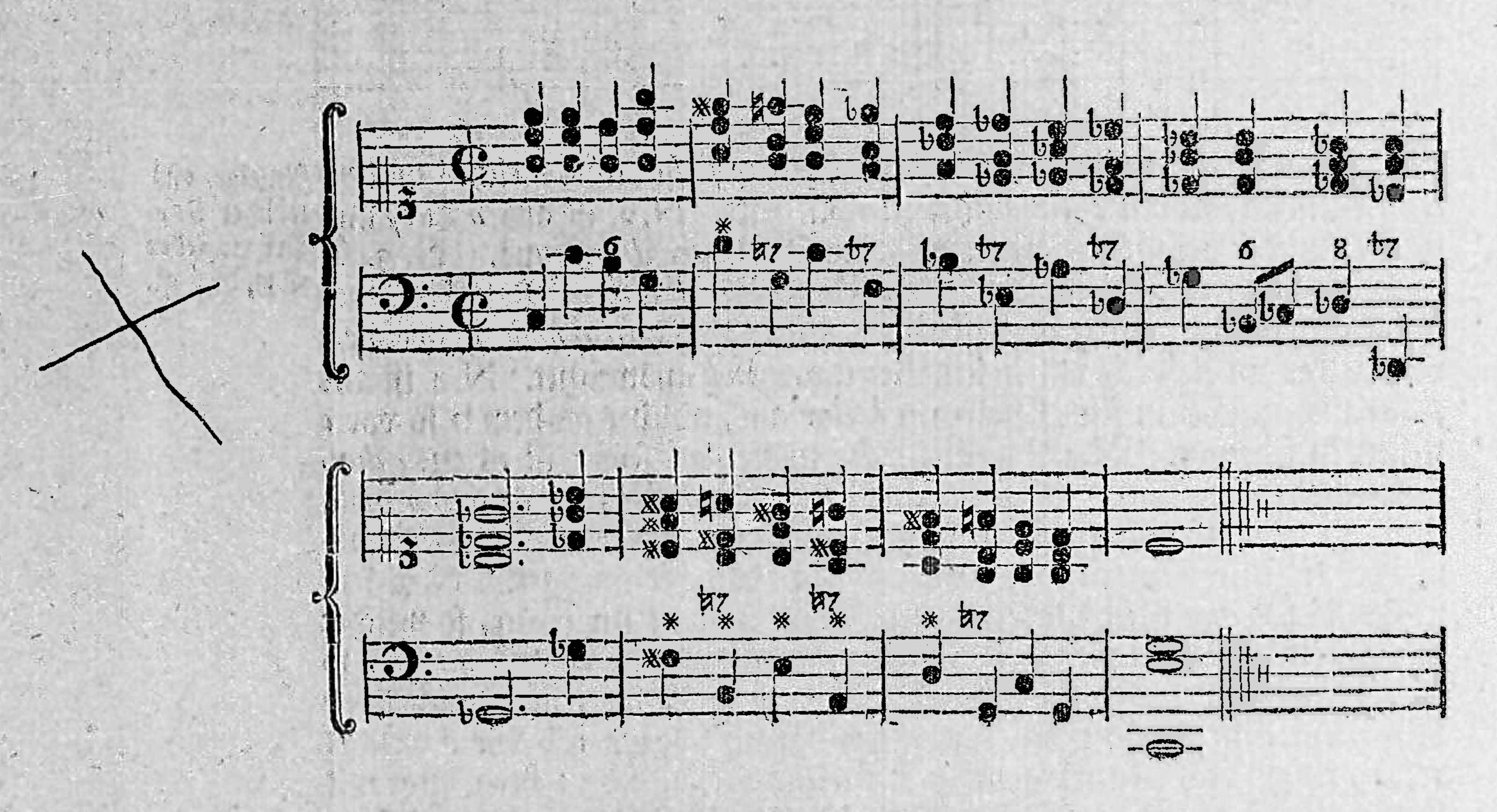


N. 1. ist aus *c dur* und weichet in seine Quarte *f dur* aus, welches an dem b zu erkennen, womit *c dur* nichts zu thun hat. N. 2. ist aus *a dur*, und weichet wieder bey dem ♮ vor *g* in seine Quartam *d dur* aus. N. 3. ist aus *c dur* und weichet in seine Secundam *d moll* aus. Man kan auch annehmen, daß es aus *a moll* ist und in seine Quartam *d moll* ausweichet; oder daß es aus *f dur* ist und in seine Sextam *d moll* ausweichet. N. 4. ist aus *f dur* und weichet in seine Quartam *b dur* aus, welches an dem b so vor *e* stehet, zu sehen ist. N. 5. kan aus *c dur* und *a moll* seyn: ist es aus *c dur*, so weichet es bey dem b vor *h* in seine Quartam *f dur*; ist es aus *a moll*, so weichet es eben dadurch in seine Sextam *f dur*. N. 6. ist aus *c dur* und weichet in seine Sextam *a moll* aus, welches das *gis* anzeiget. N. 7. kan wieder aus *c dur* oder aus *a moll* seyn: hält man es für *c dur*, so weichet es bey dem b vor *h* in seine Secundam *d moll* aus; ist es aus *a moll*, so weichet es in Quartam *d moll* aus. N. 8. ist aus *b dur*, und weichet bey dem b vor *a* in *es dur*: bey dem gleich darauf folgenden b vor *d* weichet es in *as dur* aus, worin eigentlich *b dur* nicht ausweichet; der Gang mit der kleinen Septime verursachet solche kleine Neben-Ausweichung, davon vielleicht bald ein mehreres. N 9. kan wieder aus *c dur* und aus *a moll* seyn: ist es aus *c dur*, so weichet es bey *cis* in seine Secundam *d moll* aus; ist es aber aus *a moll*, so weichet es in seine Quartam *d moll* aus. N. 10. kan aus *c dur* oder auch aus *g dur* seyn: aus *c dur* weichet es bey *gis* in seine Sextam *a moll*; hält man es aber aus *g dur*, so ist nicht allein das *gis*, sondern die Grund-Note *f* (als womit *g dur* nichts zu thun hat) selbst eine Anzei-

Anzeige, aus welcher Ton-Art ein ieder Satz hier ist.
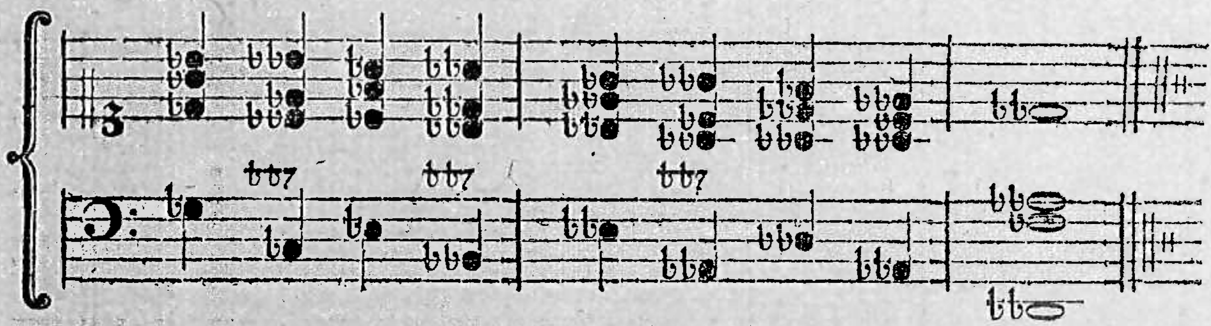
Anzeige von *a moll*, und daß *g dur* in seine Secundam gewichen. N. 11. ist aus *b dur*, und weichet bey *fis* in seine Sextam *g moll*; wolte ich es aber ansehen als aus *f dur*, so wäre abermal nicht allein das *fis* (als welches *f dur* gar nicht angehet) sondern die Baß-Note *es* selbst eine Anzeige von *g moll* und daß also *f dur* in *g moll* ausgewichen wäre. N. 12. beschäftiget sich wieder mit der kleinen 7; hier kommt *g dur* mit Hülfe der kleinen 7 zu *g* ins *c dur* und *f dur* und von *f dur* durch die kleine 7 über *f* ins *b dur* und *es dur*. Wolten wir diesen Gang noch weiter fortsetzen, so könte man dadurch mit leichter Mühe von *c dur* gar nach *ges dur*, und wenn wir bey *ges dur* das Genus veränderten, das ist, statt der b b die ✱✱ nehmen und aus *ges dur* also *fis dur* machen wolten, so könten wir von *fis dur* bald wieder zu *c dur* kommen. Wir wollen es einem Liebhaber zur Lust hersetzen in Noten.

Durch die kleine Septime kan man leicht in die entfernteste Ton-Arten kommen.



Mutatio generis.
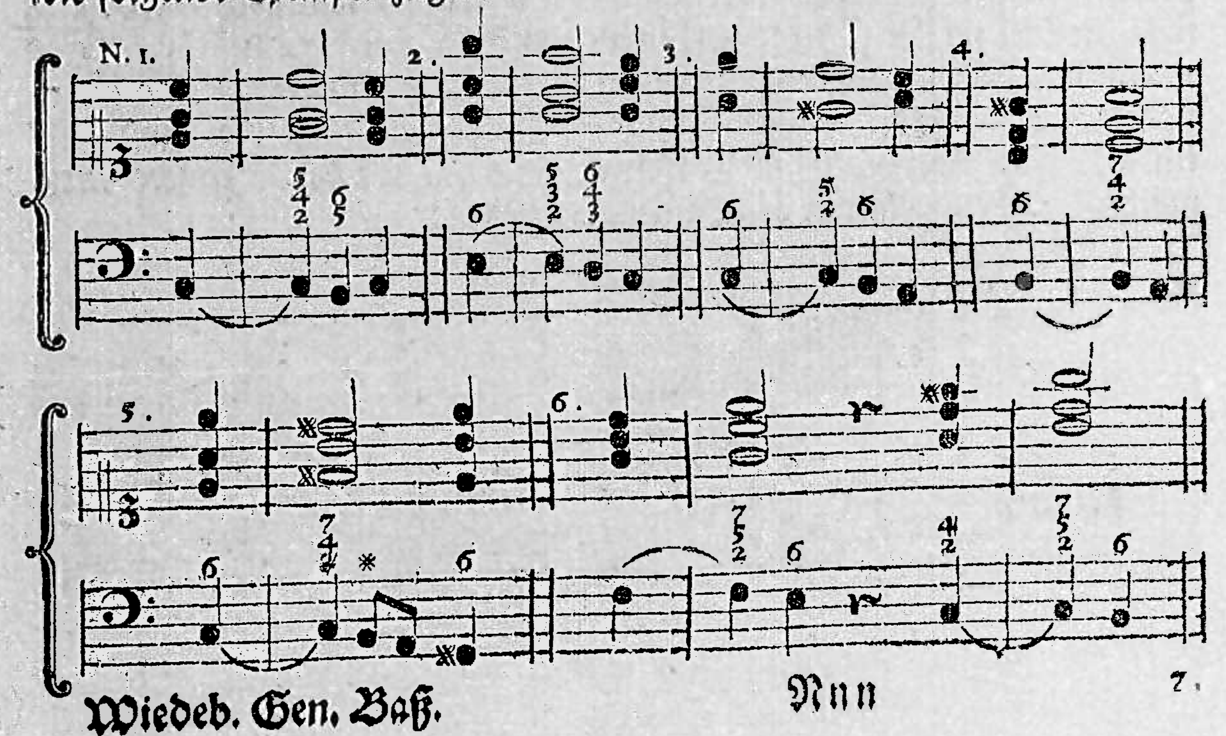
Hätten wir hier im sechsten Tact das Genus nicht verändert, sondern wären mit den bb fortgefahren, so würden wir uns der Doppel-Been oder eines grossen Bees b haben bedienen müssen, welches die Note um einen ganzen Ton erniedriget, und wären dadurch nach *Des des dur* (siehe in diesem Abschnitt Cap. II. §. 12. die Tabelle alle 12 dur-Töne mit lauter bb zu bezeichnen) gekommen; alsdenn hätten die drey letzten Tacte in Noten also ausgesehen:



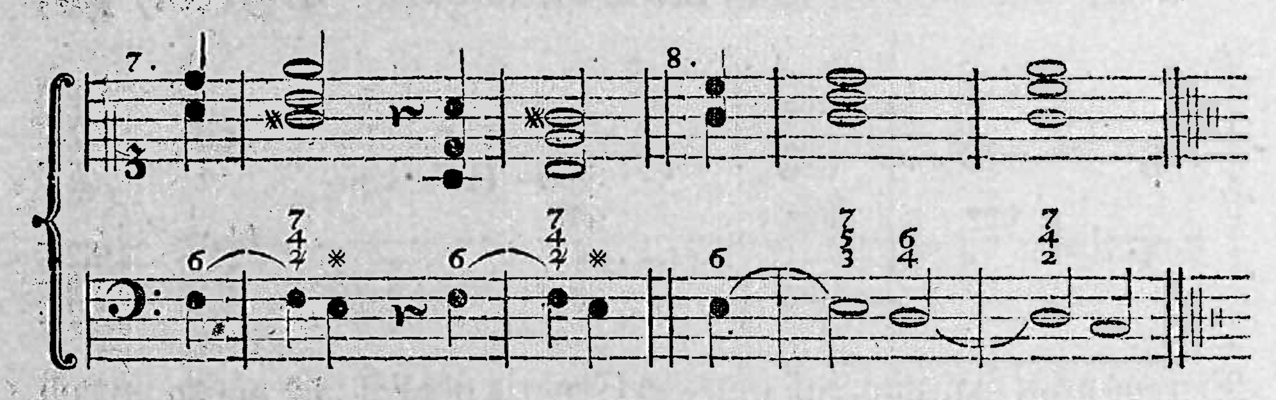
Daraus siehet man nun, daß mutatio Generis nützlich und nöthig ist, und daß man alsdenn der Doppel-Been oder Doppel-Creutze nicht bedarf; deswegen man denn auch dergleichen Veränderung des Geschlechts in allen Cirkel-Arien antrift. Doch genug hievon. Man halte mir diese kleine Abweichung zu gute. Wir gehen wieder zu der Præparation der Dissonanzien.

§. 20. Wir haben schon gesehen, wie die Dissonanzien entstehen, wenn die rechte Hand bey einem fortgehenden Basse zaudert, und bald Eine oder mehrere Stimmen noch aus dem vorigen Griff behält. Es entstehen aber auch Dissonanzien, wenn der Baß zaudert, (daß ich so rede) und der Discant oder vielmehr die ganze Harmonie, dem Basse nicht warten will, sondern den Griff zur folgenden Baß-Note voraus nimt. Bey einem solchen gebundenen Basse fällt die Secunde sehr oft vor, wie aus den Exempeln erhellen wird: diß nennet man nun eine Secunde bey einer Syncopation. Allhier verursachet also der Baß mit seiner Retardation die Dissonans, und findet die daher entstehende Dissonans ihre Resolution, wenn der Baß seinen eigentlichen Ton nimt; nach einer solchen Bindung pfleget der Baß gemeiniglich einen Grad herunter zu gehen, wie folgende Exempel zeigen.

> Dissonanzien entstehen auch, wenn der Baß sich aufhält.



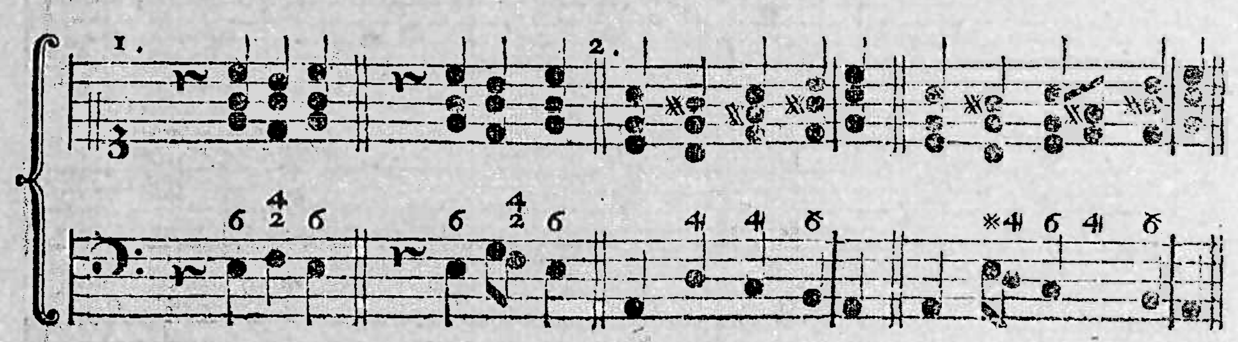
 7.
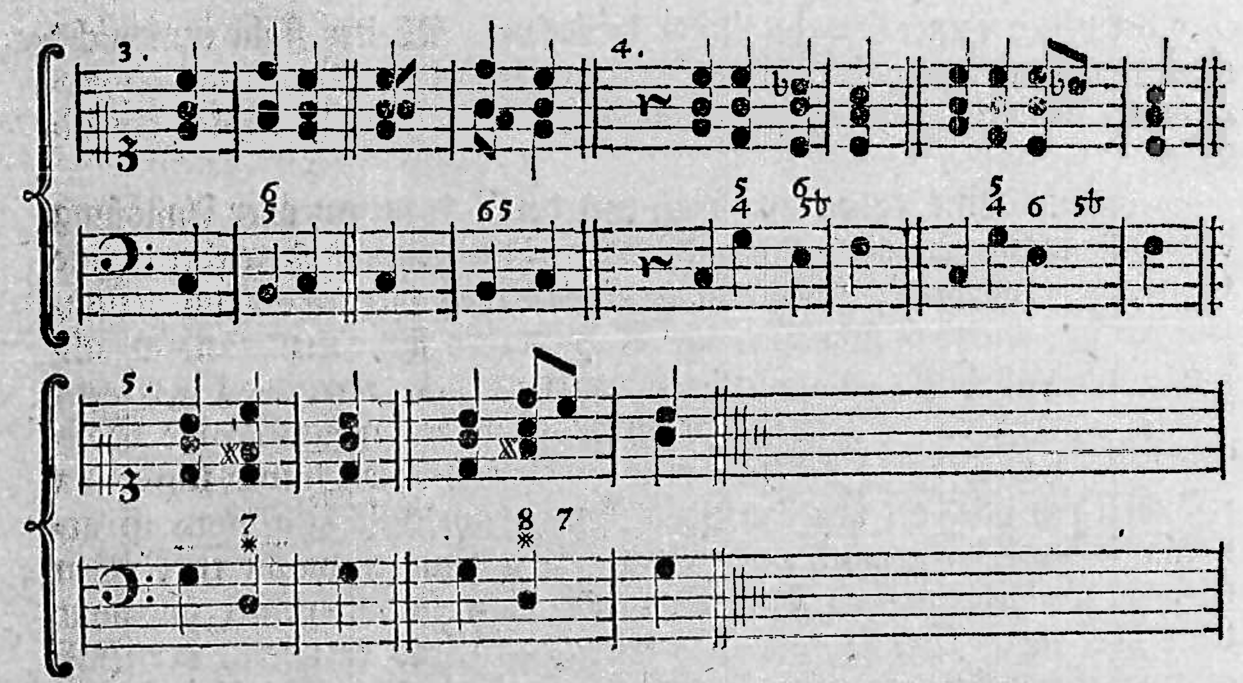


§. 21. Hieraus sehen wir nun, wie die Dissonanzien entweder schon im vorigen Griff liegen, oder den folgenden Griff voraus nehmen, wie der vorige §phus gezeiget hat, wozu denn auch die Wechsel-Noten die Cambiate (siehe im ersten Abschn. Cap XV. § 1. die 6te Anmerk.) kommen. Es ist aber eben nicht nöthig, daß die Dissonanzien iederzeit vorher liegen müssen: nein, man kan sie auch unpräpariret hören lassen, die None ausgenommen, als welche allezeit vorhero liegen muß. Als da kan die 4, 4, 5♮, ♭7 und 7 unpräpariret gebrauchet werden. Es ist §. 13. schon gesaget worden, daß eine iede Dissonans, die im Durchgange einfällt, keiner Præparation bedarf. Nun geschicht es oft, daß die Haupt-Note, wornach die durchgehende Note mit ihrer Dissonans folget, gar nicht gesetzet, sondern zierlich ausgelassen wird, daher denn manche Dissonans als ganz unvermuthet und unvorbereitet scheinet herein zu treten, welches aber nichts anders als eine Ellipsis (eine zierliche Auslassung) ist. Wer sich dieses merket, der wird finden, daß sehr wenige Dissonanzien ohne Vorbereitung dürfen gebrauchet werden. Als da heisset es, die reine Quarte und die Quarta superflua können ohne Vorbereitung herein treten, wie auch die Quinta falsa (welche im Griff $\frac{6}{5}$ oft vorkömmt) und die Septima minor. Wir wollen aber zeigen, wie bey der grossen 4, wenn sie unvorbereitet da ist, eine Baß-Note zierlich ausgelassen worden, und wie die kleine 5 und 7 als ein Vorschlag von der 6 und 8, können angesehen werden. Unsere Meynung ist in Exempeln am deutlichsten zu ersehen:

Von unpräparirten Dissonanzien.

Dabey findet sich gemeiniglich eine Ellipsis.
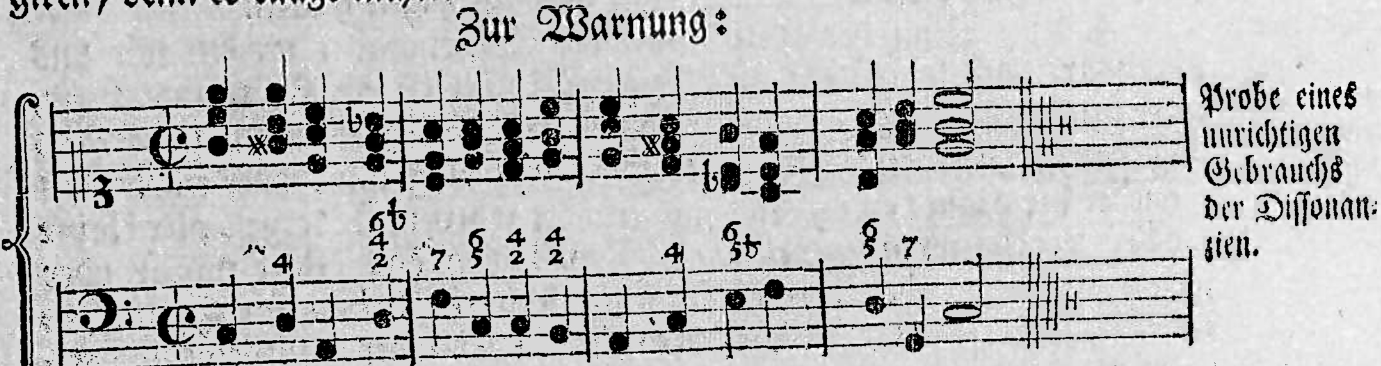




Hieraus können wir überhaupt dieses lernen, daß man keinem Erlaubniß gebe, unbescheiden und dumm mit unvorbereiteten Dissonanzien umzugehen, und etwa zu gedenken: Diese oder jene Dissonans darf nicht vorbereitet seyn, darum will ich sie machen, wenn es mir in Sinn kommt. Nein! Lasset uns ein mal eine kleine Probe geben, worin die ungebundene Dissonanzien ungebunden (ich meyne unbescheiden) gnug herein treten, wer es probiret, wird eckelhaftes genug darin gewahr werden. Ein Liebhaber gebraucht es zu seiner Warnung, und um eine Erkentniß der musicalischen Fehler daraus zu erlangen, es zu beurtheilen und nachzudenken, woher doch hier die grosse Disharmonie komme. Sonsten ist es nicht zu corrigiren, denn es taugt nichts.

Man darf aber nicht unbescheiden mit den Dissonanzien umgehen.

Zur Warnung:



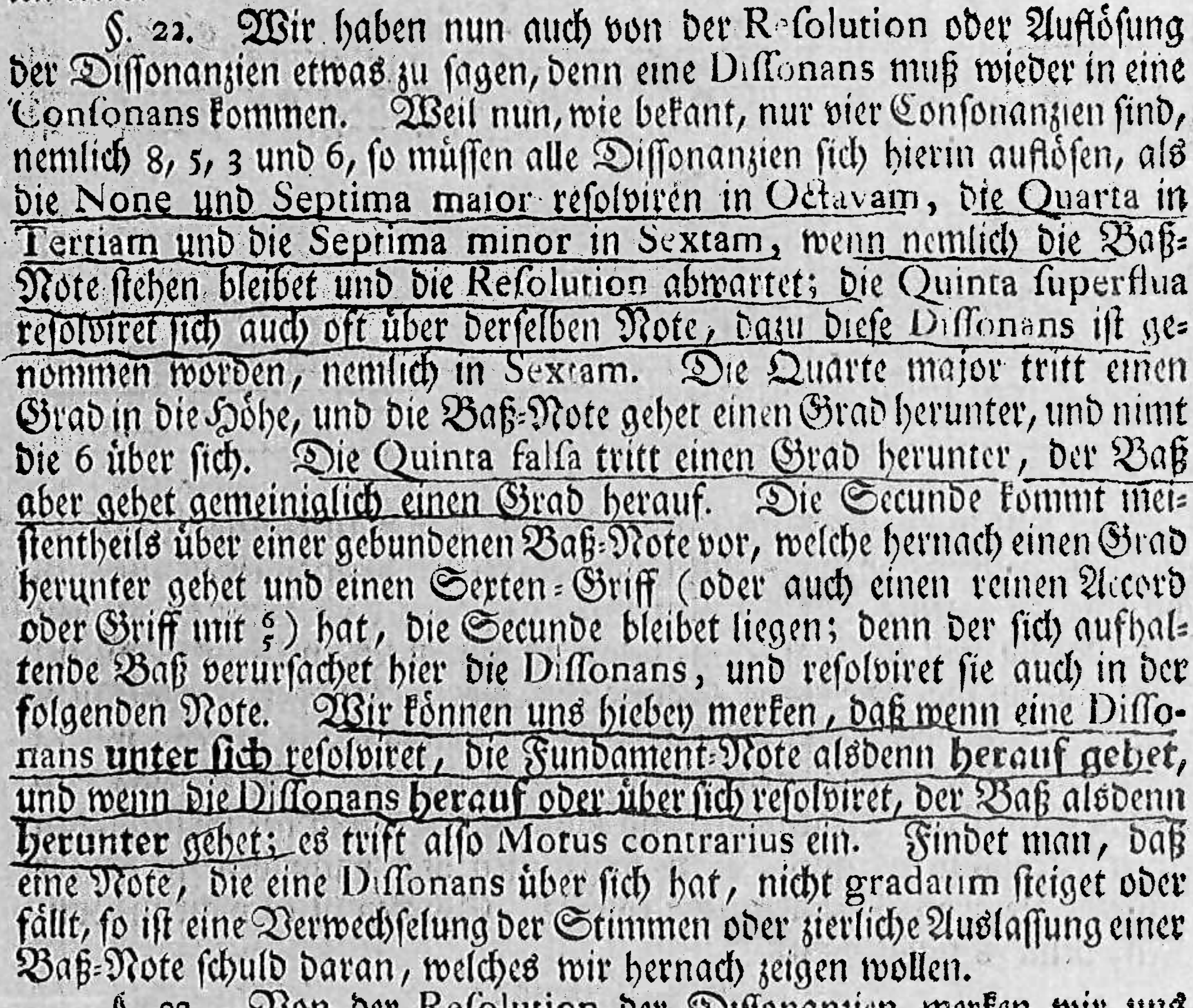
Probe eines unrichtigen Gebrauchs der Dissonanzien.

In den fünf Exempeln habe erst die Dissonans als unpräpariret gesetzet, und hinter einem ieden gleich gezeiget, wie z. E. bey der 4 eine Note im Baß ausgelassen worden, und wie in $\frac{6}{5}$ die 5 als ein Nachschlag der 6 und die 7 als ein Nachschlag der 8 kan betrachtet werden, und wie folglich solche Ziffern können angesehen werden, als stünden sie im Durchgang, und eben

Erläuterung der vorigen Exempel.

eben deswegen keiner Vorbereitung bedürfen. Weiter finde nun nicht nöthig, von der Præparation der Dissonanzien zu handeln, zumal da hernach bey den Uebungs-Exempeln noch ein und anderes davon vorfallen wird.

Von der Resolution der Dissonanzien überhaupt und insonderheit.



§. 22. Wir haben nun auch von der Resolution oder Auflösung der Dissonanzien etwas zu sagen, denn eine Dissonans muß wieder in eine Consonans kommen. Weil nun, wie bekant, nur vier Consonanzien sind, nemlich 8, 5, 3 und 6, so müssen alle Dissonanzien sich hierin auflösen, als die None und Septima maior resolviren in Octavam, die Quarta in Tertiam und die Septima minor in Sextam, wenn nemlich die Baß-Note stehen bleibet und die Resolution abwartet; die Quinta superflua resolviret sich auch oft über derselben Note, dazu diese Dissonans ist genommen worden, nemlich in Sextam. Die Quarte major tritt einen Grad in die Höhe, und die Baß-Note gehet einen Grad herunter, und nimt die 6 über sich. Die Quinta falsa tritt einen Grad herunter, der Baß aber gehet gemeiniglich einen Grad herauf. Die Secunde kommt meistentheils über einer gebundenen Baß-Note vor, welche hernach einen Grad herunter gehet und einen Sexten-Griff (oder auch einen reinen Accord oder Griff mit $\frac{6}{5}$) hat, die Secunde bleibet liegen; denn der sich aufhaltende Baß verursachet hier die Dissonans, und resolviret sie auch in der folgenden Note. Wir können uns hiebey merken, daß wenn eine Dissonans unter sich resolviret, die Fundament-Note alsdenn herauf gehet, und wenn die Dissonans herauf oder über sich resolviret, der Baß alsdenn herunter gehet; es trift also Motus contrarius ein. Findet man, daß eine Note, die eine Dissonans über sich hat, nicht gradatim steiget oder fällt, so ist eine Verwechselung der Stimmen oder zierliche Auslassung einer Baß-Note schuld daran, welches wir hernach zeigen wollen.

Allgemeine Anmerkung von der Resolution aller Dissonanzien.

§. 23. Von der Resolution der Dissonanzien merken wir uns überhaupt noch folgendes: „Alle grosse und vergrösserte *Intervalla*, „die im Latein das Wort maior oder superflua bey sich haben, lieben das „Heraufgehen, sonderlich die, welche durch ein fremd ✻ oder erhöhend ♮ „wieder die Haupt-Ton-Art sind erhöhet worden; hingegen alle kleine „oder verkleinerte *Intervalla*, die im Latein das Wort minor oder „diminuta, falsa oder imperfecta bey sich führen, lieben das Herunter-„gehen, sonderlich die, welche durch ein fremd b oder erniedrigend ♮ wi-„der die Haupt-Ton-Art sind erniedriget worden.„ Man hat sich diese Regel wohl zu merken: denn ob sie gleich nicht ganz allgemein ist, sondern eine kleine Ausnahme leiden muß, so wird man doch finden, daß die Resolution der Dissonanzien sich fast allezeit darnach richtet. Wir wollen solches in Exempeln zeigen, und da wir in den Exempeln von der Præparation

tion der Dissonanzien gleich die Resolution derselben dahinter gesetzet, so kan man solche hiebey auch wieder nachsehen.

Die vergrösserte Intervalla resolviren über sich.
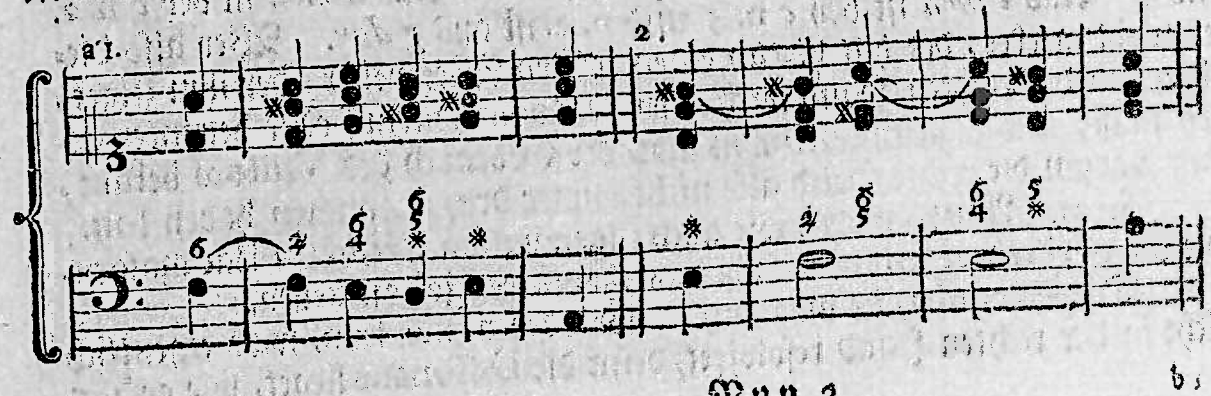
§. 24. Wir wollen von den grossen und vergrösserten Intervallen anfangen. Die *Secunda superflua* gehet in die Höhe, wie die folgenden Exempel bey *a* zeigen; als da wird aus dem *gis*, welches zu *f* eine Secunda superflua ist, ein *a* siehe auch §. 16. n. 10. 11. und §. 20. n. 5. Die natürliche Secunde major, als welche vorher lieget, bleibet im folgenden Griff gemeiniglich liegen §. 19. n. 9. Die *Tertia maior*, (als welche sich in allen Ton-Arten über die Baß-Note, welche die Quinte zur Ton-Art ist, befindet, 1ster Abschn. Cap. XV §. 5. die 3te Anmerk.) gehet auch gerne herauf, wie im 3ten Capitel dieses Abschnitts schon hin und wieder ist gezeiget worden, siehe auch §. 21. n. 5. Vornemlich aber gehet die Terzie major herauf, wenn sich die Secunde minor, nebst der reinen Quinte dazu gesellet, wie hier das Exempel bey *b* zeiget.
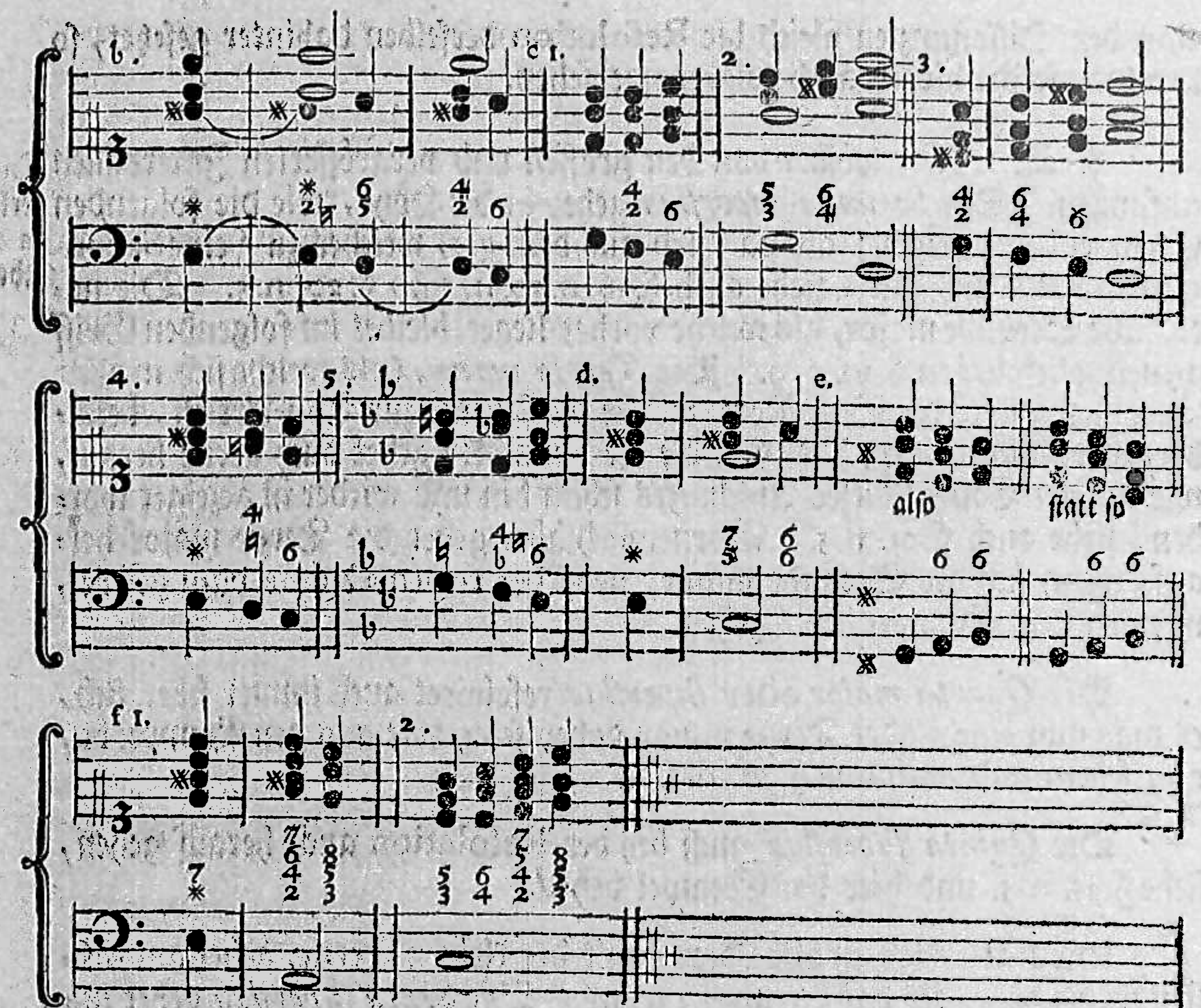
Die *Quarta maior* oder *superflua* resolviret auch immer über sich, es mag nun eine 2 oder Terzie minor dabey seyn, wie aus den Exempel bey *c* zu sehen, und auch aus §. 21. n. 1. 2.

Die *Quinta superflua* muß bey der Resolution auch herauf gehen, siehe §. 15. n. 5. und hier das Exempel bey *d*.

Die natürlich grosse Sexte mit der kleinen Terzie, gehet am liebsten in die Höhe, als das Exempel *e* zeiget. Die *Sexta superflua* gehet immer herauf, siehe §. 18. n. 7. da hat *b* Sextam superfluam *gis*, welches herauf ins *a* gehet, item ibid. n. 9. da hat *F* Sextam maiorem *dis*, welches ins *e* tritt.

Die *Septima maior* gehet allezeit herauf, wie sub *f* zu sehen, kommt sie aber im Septimen-Gang (Cap. XV. §. 5.) vor, so muß sie gleich der kleinen Septime mit herunter gehen.





Erläuterung. Hieraus erhellet nun klar, wie alle vergrösserte Intervalla über sich resolviren. Gemeiniglich zeiget ein solches erhöhetes Intervallum das *Semitonium* **unterwerts** der Ton-Art an, und dieses Semitonium leitet zur Octave der Ton-Art, es gehet nemlich einen halben Ton in die Höhe. Unsere Exempel sind aus folgenden Ton-Arten: aus *a moll* sind die drey ersten; bey *a* und *b*; bey *c* das vierte; das bey *d* und das erste Exempel bey *f*. Aus *c dur* ist bey *c* n. 1. und bey *f* n 2. Aus *d moll* ist bey *c* n. 2. und 3. Aus *c moll* ist bey *c* n. 5. und n. e. ist aus *g dur*. Wer also dieses wohl merket, der hat hieran einen sichern Wegweiser, der ihm zeiget, ob er mit der rechten Hand nach einer Dissonans herauf oder herunter gehen muß, und zugleich wird ihm auch der Gebrauch des Vnisoni bekant, und warum die rechte Hand also nicht immer drey Stimmen haben kan.

Die verkleinerten Intervalla resolviren unter sich.

§. 25. Anietzo wollen wir auch zeigen und in Exempeln klar machen, wie die **verkleinerten** Intervalla das **Heruntergehen** lieben.

Die **Secunde**, sie mag nun major oder minor seyn, wird eigentlich nicht in der rechten Hand resolviret, denn die Dissonans lieget, wie gesagt,

in

in dem gebundenen Baß, welcher hernach gemeiniglich einen Grad herunter gehet; der Ton aber, welcher die Secunde gewesen, bleibet entweder liegen oder gehet hernach herunter, wie bey den vier Exempeln bey *a* zu sehen. Die Secunde minor liebet das Heruntergehen, oder gehet einen kleinen halben Ton in die Höhe, wie die Exempel *b* zeigen.

Die **Terzie minor** gehet auch herunter, so oft sie in Gesellschaft der 6 und 4 ist, wie aus den Exempeln bey *c* zu sehen. Selbst die Terzie major muß alsdenn unter sich, gleich einer Dissonans resolviren, wie bey *c* n 3. und 5. zeigen.

Die *Quarta minor* und *diminuta* resolviren auch unter sich, davon die Exempel bey *d* nachzusehen.

Die *Quinta minor* (ja selbst die Quinta perfecta im Griff $\frac{6}{5}$, oder wenn dieser Griff mehr als einmal in einer Folge vorkommt) muß auch immer unter sich resolviren, wie aus den Exempeln bey *e* erhellet.
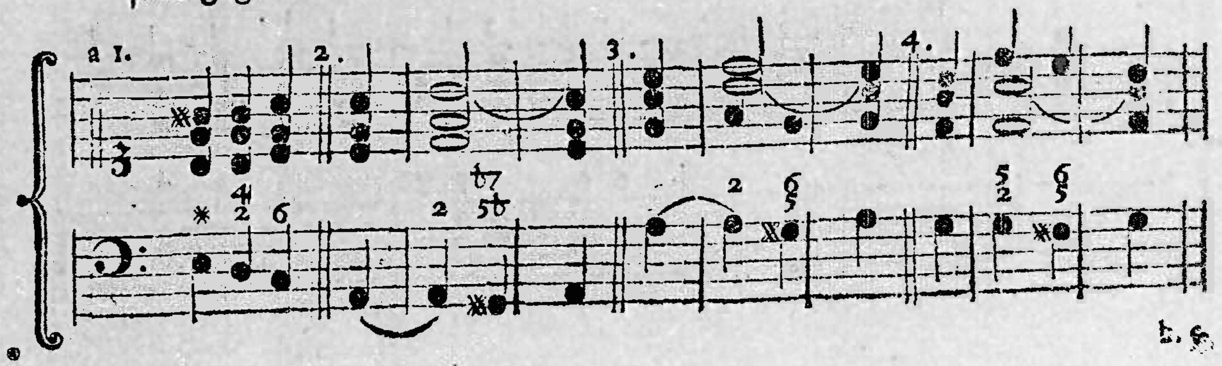
Die **kleine Sexte** mit der grossen Terzie liebet auch das Heruntergehen, siehe das Exempel bey *f*. Ist aber die kleine Terzie dabey, so kan sie so wohl herauf- als heruntergehen, siehe das Exempel bey *g*.
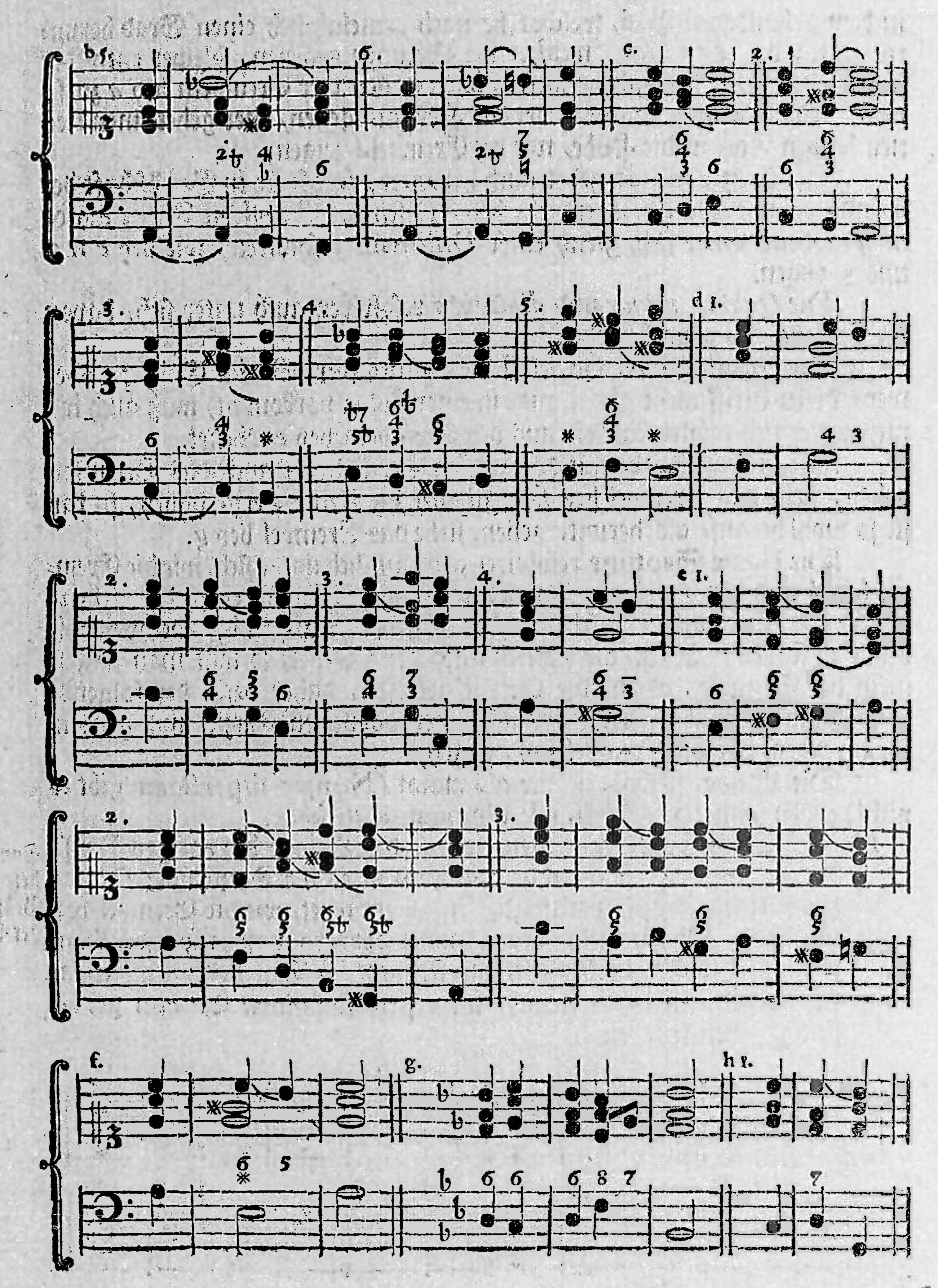
Die **kleine Septime** resolviret gemeiniglich unter sich, wie die Exempel bey *b* und bey *o* zeigen. Im Durchgange bleibt sie entweder stehen, wie bey den Exempeln *i* zu sehen, oder sie gehet herauf in die Octave, wie bey *k* zu finden: Wenn die 7 gleich nach der 8 folget, so läßt man sie gerne in der Stimme, worin die Octave gewesen, daher denn der folgende Accord mannigmal ohne Octave mit einer doppelten Terzie muß genommen werden, wie die Exempel bey *l* zeigen.
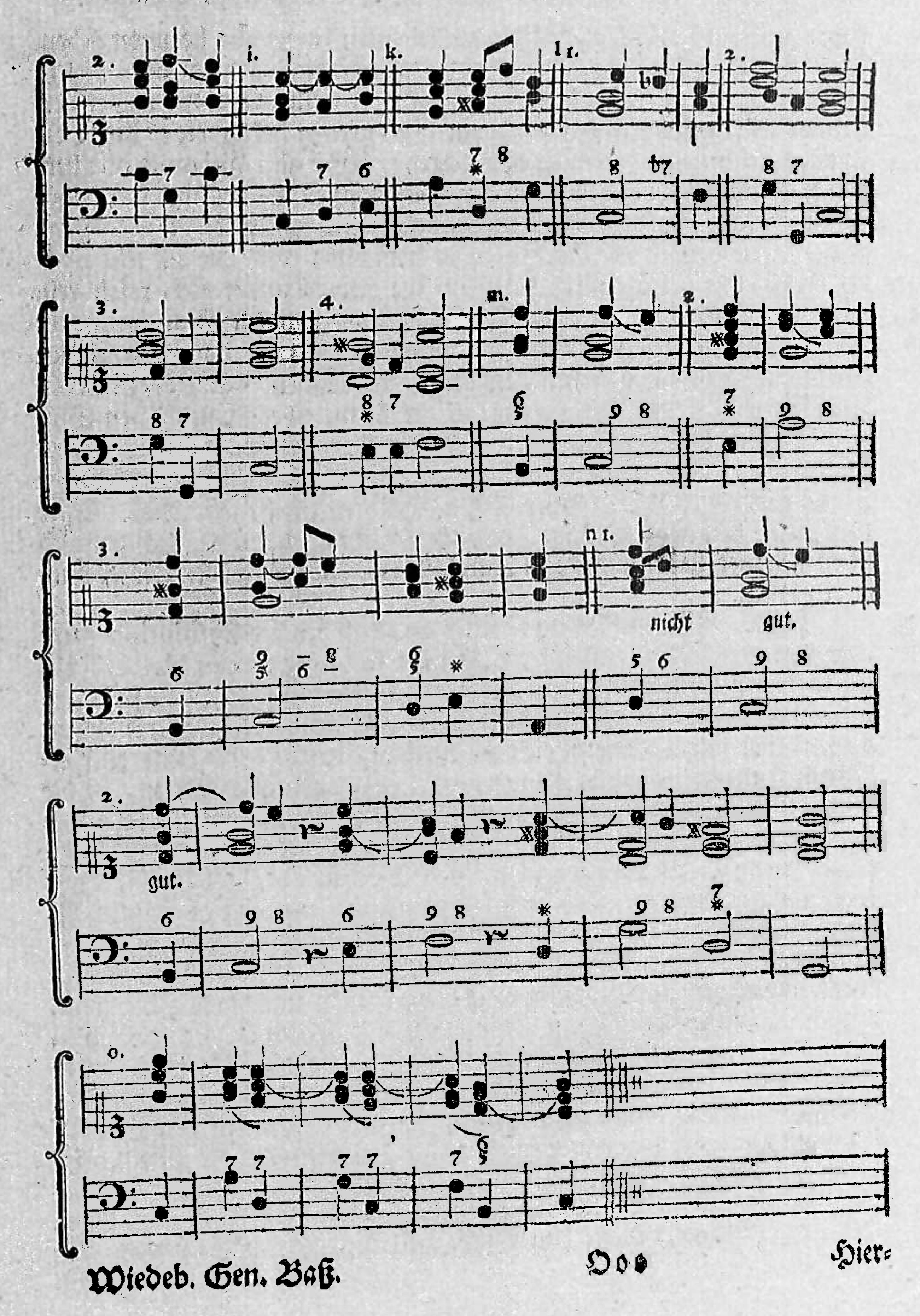
Die **None**, so wohl minor als major (Nonam superfluam gibt es nicht) gehen immer unter sich, wie bey num. *m* zu sehen.

Anmerkung, betreffend die Präparation der None.

Nota. Es muß die None niemals aus der Octave des vorigen Griffs bereitet werden, sondern gemeiniglich ist es die Terzie oder Quinte des vorigen Griffs, woraus die None entstehet, wie die Exempel bey *n* zeigen. Ob gleich die None immer vorhero muß präpariret seyn, so hindert solches doch nicht, daß sie nicht im Durchgange unpräpariret erscheinen darf, wovon im ersten Abschnitte Exempel genug sind gegeben worden.






2.
i.
k.
l 1.
2.
3.
4.
m.
2.
3.
n 1.
nicht gut.
2.
gut.
o.

Man muß ei-
em ieden In-
ervallo ietzt
nsehen kön-
en, wie groß
der klein es
st;

Hieraus ist nun offenbar, daß die verkleinerten Intervalla herunter gehen. Im ersten Abschnitt haben wir gesagt, daß ein Anfänger sich nicht viel zu bekümmern hätte, ob die Intervalla groß oder klein, vergrössert oder verkleinert wären, sondern daß er sie nur so zu greifen hätte, wie es die Versetzungs-Zeichen im Systemate erforderten. Wer aber Gebrauch von dem bisher abgehandelten Resolviren der Dissonanzien machen und sich dabey meiner Regel bedienen will, der muß anietzo fertig wissen, ob die Intervalla seines zu machenden Griffes groß oder klein sind; weil, wie wir ietzt gehöret haben, die grossen **über sich** und die kleinen **unter sich** resolviren.

o kan man die
Resolution
bald finden

Wer nun das, was im ersten Abschnitt schon von der Resolution der Dissonanzien ist gesaget worden, hiezu nimt, der wird das nothwendige davon wissen, und aus diesem alles beurtheilen können. Hat der General-Baß Regeln, welche auch für die Composition eines musicalischen Stückes gehören, so sind es gewiß diese von der Præparation und Resolution der Dissonanzien.

in den ausge-
setzten Grif-
fen.

Deswegen habe man seine Lust darin, und betrachte in den gedruckten Lehr-Büchern die ausgesetzten Griffe mit Fleiß. Wer diese meine hergesetzte Exempel hat einsehen lernen, der wird auch dadurch schon gelernet haben andere zu beurtheilen; deswegen wollen wir es auch hiebey lassen.

Von der Re-
solution der
Dissonanzien
bey einem ste-
hen bleiben-
den Baß.

§. 26. Wir merken nun weiter an, daß bey der Resolution einer oder mehrerer Dissonantien **der Baß oft so lange stehen bleibet**, bis die Dissonans wieder in eine Consonans aufgelöset worden, da sich denn die 4 in eine 3, welche alsdenn auch gleich dahinter stehet, resolviret als 43; gemeiniglich folget eine grosse Terzie darnach, welche durch ein * oder erhöhend ♮ angezeiget wird, also 4*, 4♮. (In gedruckten Noten, da die Versetzungs-Zeichen nicht gut so nahe an den Ziffern, dazu sie eigentlich gehören, können gesetzet werden, (wenigstens findet man sie oft etwas entfernet davon) siehet die Quarta major mit einem ♮ oft aus, als die 4 mit ihrer 3 major, wenn nemlich diese Terzie major, wie sonst gewöhnlich ist, durch ein erhöhend ♮ angedeutet werden muß; deswegen wäre es am besten, wenn die Quarte major immer durch eine 4, mit einem Strich dadurch, angezeiget würde; oder daß die Terzie major nach einer 4 durch 3♮, wie im Wernigeröder Choral-Buch zuweilen geschehen ist, gezeichnet würde; findet man eine 4♮ mit einer 2 darunter, also $\frac{4♮}{2}$, so kan man gewiß seyn, daß das ♮ zur 4 gehöret, und dieselbe um einen halben Ton erhöhet). Indessen aber muß man doch nicht zu sicher seyn und denken, es müßte auf der 4 immer eine Terzie major folgen: nein, es resolviret die 4 auch wohl in einer kleinen Terzie, sonderlich mitten im Stück. Ferner, die 7 hat alsdenn (wenn der Baß stehen bleibet) die 6, die 5 auch die 6, die 7 die 8, und die 9 gleichfalls die 8 hinter sich. Alsdenn ist im Griff nur Eine

Dis-

Dissonans, die als ein einfacher Vorschlag anzusehen ist, davon im ersten Abschnitte schon hinlänglich ist geredet worden, und welches auch aus den Exempeln §. 14. 2c. erhellet. Hat aber ein Griff zwey Dissonanzien in sich, und die Baß-Note bleibet bey der Resolution noch stehen, so finden wir hinter ieder Dissonans gleich ihre Resolution, als: $\substack{7\,6\\4\,3}$, $\substack{9\,8\\7\,6}$, $\substack{9\,8\\4\,3}$, $\substack{7\,8\\2\,3}$, $\substack{6\,5\\4\,3}$. (NB. Bey diesem Griff $\substack{6\\4}$ und $\substack{6\\4\\3}$ lässet sich die Sexte von der 4 binden und gleichsam zu einer Dissonans machen, die sich resolviren muß) $\substack{\natural 7\;6\,5\\5\;\;4\,3}$, $\substack{4\,5\\2\,3}$. Oft wird Eine Dissonans von den beyden, erstlich alleine resolviret, und die andere erst nachhero; alsdenn stehet entweder diejenige Dissonans, welche noch liegen bleiben soll, ohne Neben-Ziffer, oder man findet einen kleinen Strich — daneben, als: $\substack{7\\5\natural 6-}$, $\substack{7\\6\,5}$, $\substack{7\,-\\4\,3}$, $\substack{7\,6\\4}$, $\substack{9\,8\\6\,-}$, $\substack{9\\4\,3}$, (im Wernigeröder Choral-Buch zeiget dieser Strich, über einer fort gehenden Note, auch oft an, daß der vorige Griff nach seinem ganzen Inhalt wieder soll repetiret werden, dadurch denn der Griff $\substack{4\\2}$ ist gemeynet worden, welches sich ein Liebhaber dieses nützlichen Choral-Buchs zu merken hat.) Stehen aber 3 oder 4 Dissonanzien über einander, und die Baß-Note bleibet stehen, so stehet hinter einer ieden die Resolution daneben, als:

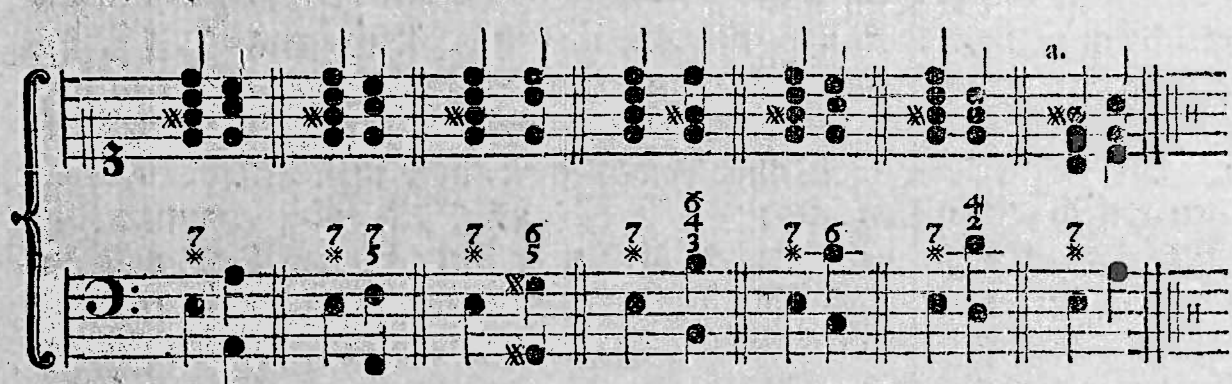
$$\substack{9\,8\\7\,6\\4\,3},\quad \substack{7\,8\\6\,5\\4\,*},\quad \substack{9\,8\\6\,5\\4\,3},\quad \substack{9\,8\\7\,6\\5\,6},\quad \substack{9\,8\\7\,8\\4\,3},\quad \substack{7\natural 6\\5\natural 6\,-\\4\;\;3},\quad \substack{7\,8\\4\,5\\2\,3},\quad \substack{9\,8\\5\,6\\4\,3},\quad \substack{9\,8\\7\,6\\5\,6\\4\,3},\quad \substack{7\,8\\5\,5\\4\,3\\2\,3}.$$

Von der Fortschreitung des Basses nach einer Dissonanz.

§. 27. Es gibt aber auch Dissonanzien, da bey Resolution derselben der Baß nicht stehen bleibet, sondern entweder einen Grad herauf oder herunter gehen muß, als nach der falschen Quinte gehet **der Baß** gemeiniglich **einen Grad in die Höhe**, und nach der Quarta superflua **einen Grad herunter.** Weil einem Liebhaber viel daran gelegen, daß er wisse, welche Tour der Baß nach einer angeschlagenen Dissonans nehmen muß, so wollen wir dabey noch ein wenig stille stehen, und um besserer Ordnung willen erstlich zeigen, wie die Dissonanzien bey fortgehendem Basse in Consonanzien, und wie sie auch durch Verwechselung der Stimmen in andere Dissonanzien können resolviren oder verwandelt werden. Es ist aus dem ersten Abschnitt Cap. XII. und Cap. XIV. §. 7. bekant, wie aus einem Septimen-Griff durch Verwechselung der Stimmen die Griffe $\substack{6\\5}$, $\substack{4\\3}$ und $\substack{4\\2}$ entstehen: wer nun weiß, welche Tour der Baß nach der kleinen Septime mit der grossen Terzie nehmen muß, der kan daraus auch erkennen, ob der Baß nach $\substack{6\\5}$, $\substack{4\\3}$ und $\substack{4\\2}$ herunter oder heraufgehen muß. Wir wollen den Septimen-Griff zu *e* mit der grossen Terzie zum Exempel nehmen, und zeigen, wie nach diesem Septimen-Griff zu *e* am besten *a* mit einem reinen Accord folget, wenn nemlich die kleine 7 unter sich und die Terzie major (wie es seyn muß) über sich gehen soll, es muß also aus *d* ein *c*, und aus *gis* ein *a* werden; diß geschicht nun, wenn ich nach der Baß-Note *e* das *a* mit

Hie kan uns der Septimen-Griff mit seinen Verwechselungen zu statten kommen.

a mit einem reinen Accorde nehme, denn da wird die Terzie zu *a* das $\bar{\bar{c}}$, die Resolution der Septime zu *e*, und die Octave des reinen Accords zu *a*, nemlich $\bar{\bar{a}}$, machet daß die Terzie major zu *e* das *gis* über sich gehet. Diß *e* mit der grossen Terzie und kleinen 7 sehen wir hier an, als eine Quinte zu *a*, in *a moll*, welche die grosse Terzie über sich haben muß; uns deutlicher zu machen, mag diß Exempel dienen:
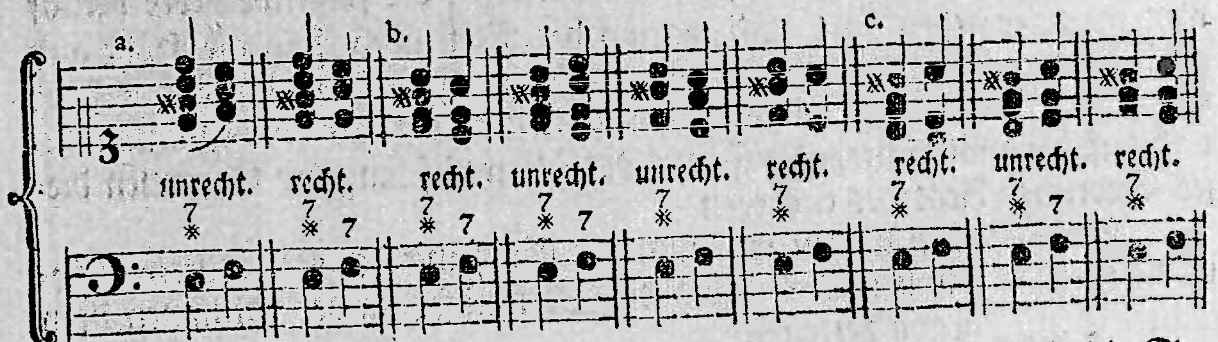


Untersuchung, ob sich hier nach *e* das *a* nicht am besten schicke.

Nun wollen wir sehen, ob denn *a*, nach dem Septimen-Accord zu *e*, sich am besten schicke? Ich antworte: Ja. Der vorige Griff zu *e* erforderte eine Resolution der Septime zu *e*, nemlich $\bar{\bar{d}}$ mußte einen Ton herunter gehen, weil die kleine 7 unter sich resolviret, diß geschicht nun bey $\bar{\bar{c}}$, als der Terzie zu *a*. Ferner die Terzie major liebet das Heraufgehen, diß geschicht bey $\bar{\bar{a}}$, als der Octave zu *a*. $\bar{\bar{a}}$ und *gis* sind also die beyden Töne, worauf zu reflectiren. Die Quinte im Septimen-Griff zu *e*, gebraucht als eine vollkommene Consonans allhier keine Resolution, die kan nach Belieben herauf oder herunter gehen, eben wie auch die Octave. Man muß aber auch acht haben, daß keine offenbare oder unerlaubte verdeckte Quinten oder Octaven entstehen durch die fortgehende Baß-Note. Wer nun hier wissen wolte, ob auch verdeckte Octaven da wären, der müßte die zwischen *e* und *a* sich befindende Töne mit nehmen, und sehen, ob auch, wenn die Baß-Noten *gis* und *a* wären, in den Stimmen *gis* und $\bar{\bar{a}}$ in einer und derselben Stimme bliebe; wir wollen es untersuchen. In der Ober-Stimme sind sie wenigstens nicht, als wo sie am meisten verboten sind, wie das vorhergehende Exempel *a* zeiget; indessen gehöret diese Art der verdeckten Octaven noch mit unter die erlaubten, als welche im Schluß eines Satzes sehr oft vorfallen, und durch die Verwechselung der Stimmen können entschuldiget werden: denn man nehme nur statt ungestrichen *a* das grosse *A*, so ist nichts von verdeckten Octaven darinnen zu finden. vide rsten Abschn. Cap. XVII. §. 18. In den Mittel-Stimmen, als worin sie hier nach unsern ausgeschriebenen Griffen, da wir den Unisonum ins $\bar{\bar{c}}$ gesetzet, haben sie, vornemlich im Accompagnement, wenig oder nichts zu bedeuten.

Verdeckte Octaven.

deuten. Eine blosse Stimmen-Verwechselung kan auch hier alles wieder gut machen, man könte nemlich den Vnisonum im Griff bey ē nehmen, so folgete nicht ā sondern ē nach *gis*, welches aber doch, gegen den Baß allein genommen, oder wenn man solche Ton-Folge in der obersten Stimme nehmen wolte, auch ein ungeschickter Gang ist, worin verdeckte Quinten sind (vide 2ten Abschn. Cap. III. §. 8.); derohalben ist der Vnisonus ins c̄, als der Terzie zu ā, hier am besten; welches nun weitläuftig gezeiget habe, ist also nach dem Septimen-Griff mit der grossen Terzie am besten, daß der Baß eine Quarte steiget oder eine Quinte fället. Nun wollen wir sehen, warum die Folge anderer Töne so gut nicht ist. Wer nach einem Septimen-Griff mit seinem Baß einen Grad höher gehet, der bekömmt wieder dazu einen Septimen-Griff oder einen reinen Accord; lieget im vorigen Griff die 7 oben, so muß er zur folgenden Note wieder eine Septime nehmen, oder er machet in der untersten Stimme Octaven, wie das unten stehende Exempel *a* zeiget, alsdenn wäre aus einem Griff mit Dissonanzien wieder ein anderer Dissonanzien-Griff entstanden, wovon wir aber noch nicht handeln. Wolte er im Septimen-Griff, als hier bey *e*, die Quinte oben nehmen, so läge die 7 zu *e* nemlich ā unten, und müßte *f* wieder eine 7 haben, wie das Exempel *b* zeiget. Wolte man aber die Terzie, wie im Exempel *c* zu sehen, im Septimen-Griff oben nehmen, so hätte *f* einen reinen Accord mit einer verdoppelten Terzie. Es kan also freylich nach einem Septimen-Griff der Baß einen halben Ton höher gehen, gebräuchlicher aber ist es, daß der Baß eine Quarte steiget oder eine Quinte fällt, und erfordert das *f* schon mehr Geschicklichkeit, sich für Fehlern zu hüten und den Vnisonum recht anzubringen.

Es kan auch nach *e* das *f* folgen.



Wir gehen weiter; wolten wir nach *e* das *gis* nehmen, so bliebe die Septime zu *e* unresolviret, und bliebe stehen, und verursachte durch eine Stimmen-Verwechselung zu *gis* den Griff $\frac{6}{5}$ und zu *h* den Griff $\frac{4}{3}$ und bey *d* den Griff $\frac{4}{2}$, in allen diesen Griffen ist kein *c*, worin sich doch die Septime *d* resolviren muß, wie aus den vorigen Exempeln erhellet. Nun könte man nach *e* noch wohl *c* nehmen mit einer 6, alsdenn würde die Septime resol-

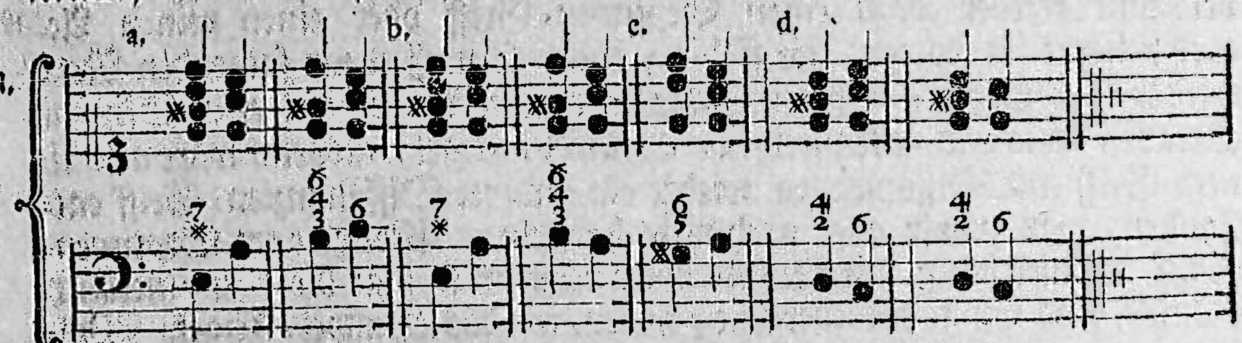
Durch die Stimmen-Verwechselung geschicht keine Resolution.

Nach *e* könte auch *c* folgen.

resolviret und *gis* ginge aufwerts, wie das Exempel zeiget. Wolte ich aber das $\bar{c}$ eine Octave tiefer, nemlich ungestrichen *c* nehmen, so taugte es gar nicht, denn es kämen verbotene verdeckte Octaven in der obersten Stimme vor, wie zu sehen wenn der Baß seinen Terzien-Fall ausfüllet. Aus allem diesem erhellet nun, daß nach dem Septimen-Griff mit der grossen Terzie der Baß am sichersten eine Quarte steiget oder eine Quinte fällt, und daß man Vorsichtigkeit nöthig hat, wenn der Baß ein Semitonium steiget.

Gang des Basses nach den Griffen, die aus der Verwechselung entstehen.

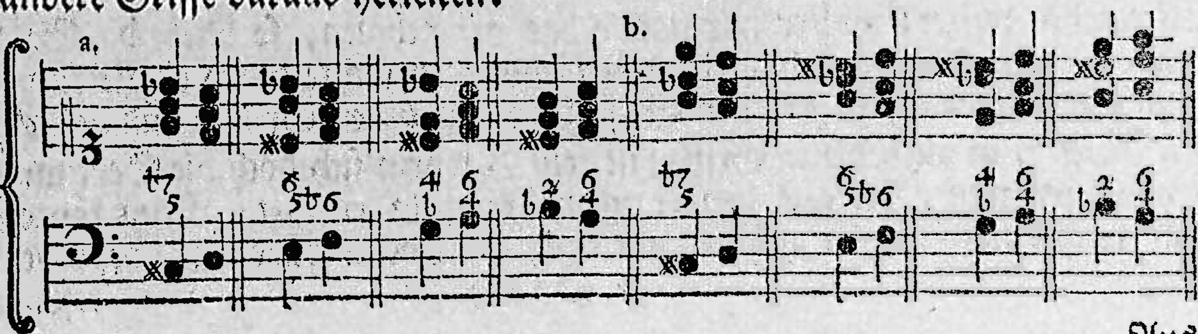
§. 28. Nun laßt uns die drey Griffe, welche aus diesem Septimen-Griff durch Verwechselung der Stimmen entstehen, hersetzen, und daraus lernen, wie der Baß nach den dreyen Griffen $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$ gehen muß:



Hieraus sehen wir nun, daß der Baß nach $\frac{6}{4}{3}$ einen Ton herauf, wie bey *a*, oder herunter gehen kan, wie bey *b* zu sehen. Aus dem Exempel bey *c* ist offenbar, wie der Baß nach $\frac{6}{5}$ ordentlicher Weise einen Grad steiget, und das Exempel *d* weiset, wie der Baß nach $\frac{4}{2}$ auch gerne herunter gehet. Die Stimmen-Verwechselung wird man hier leicht sehen, und auch aus dem bisher gesagten schon wissen, warum bey $\frac{6}{4}{3}$ die folgende Note herauf oder herunter gehen kan, und warum der Baß nach $\frac{6}{5}$ in die Höhe und nach $\frac{4}{2}$ gerne herunter tritt; es folget alles ganz natürlich daraus, daß die Septime mit der Terzie major gerne eine Quarte steiget oder Quinte fällt, und daß die andern drey Griffe aus der Verwechselung der Stimmen dieses Septimen-Accordes entstehen.

Gang des Basses nach der verminderten Septime und den daher entstehenden Griffen.

§. 29. Nun wollen wir auch den Griff mit der verminderten Septime hersetzen, und wieder durch die Verwechselung der Stimmen drey andere Griffe daraus herleiten:



Aus
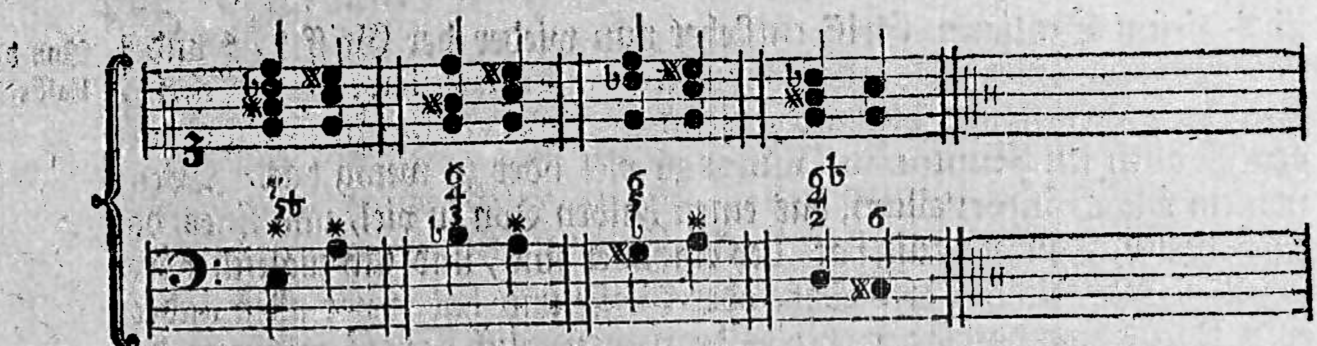
Aus diesem Septimen-Griff entstehet nun wieder der Griff $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$, doch mit dem Unterscheid, daß wir hier eine Falsam haben, wie **Heinichen** diese Benennung brauchet, wenn ein Intervallum in seinen gehörigen Graden ein Semitonium minus zu viel oder zu wenig hat. Wenn nun ein solches Intervallum, das einen halben Ton zu viel, und eines, das einen halben Ton zu wenig hat, bey einander sind, und sich zugleich hören lassen, so gibt solches harte Sätze oder Griffe und haben vor allen andern einer Resolution nöthig; wobey es denn vornemlich darauf ankommt, daß das **verkleinerte** Intervallum **herunter** und das **vergrösserte herauf** gehet, nach den Regeln, welche wir §. 23. gegeben haben. Im ersten und vierten Exempel steckt die Falsa im Baß, und im zweyten und dritten Exempel im Griff der rechten Hand. Es gehet der Baß nach der Septima diminuta oder falsa gemeiniglich einen Grad in die Höhe; dahero es denn auch kommt, daß die Folge des Basses bey den daher geleiteten drey andern Sätzen eine andere Ziffer über sich hat, als bey denen die aus dem Griff der kleinen 7 mit der grossen Terzie kamen, wie aus den Exempeln zu ersehen; welches ein Liebhaber sich wohl zu merken hat. In moll-Tönen kommen solche Sätze am ehesten vor. Im ersten und vierten Exempel bey *a*, sind die Griffe Quinten-weise, dieses will man anietzo, sonderlich beym galanten Accompagnement, nicht mehr gelten lassen: es ist aber das erste Exempel zu entschuldigen, weil auf einer kleinen Quinte eine grosse im **Heruntergehen** folgen darf. Das vierte möchte eher eine Verbesserung bedürfen, weil hier nach der kleinen eine grosse Quinte im **Heraufgehen** folget, welches nicht erlaubt ist. Man lasse also im Griff $\frac{6}{4}$ zu *a* die Octave *a* weg, und bediene sich bey *f* des Vnisoni, so ist alles rein. Ein Anfänger würde zu thun finden, sich zu hüten, daß sich in den Griffen nicht zuweilen solcher Art Quinten-Griffe solten einschleichen. Wer mit dem nothwendigen fertig ist, der kan sich hernach auch des manierlichen befleissen, und auch solche kleine Fehler vermeiden lernen; deswegen ich denn allhier auch den Griff immer einerley gelassen habe, um desto deutlicher zu seyn: indessen habe dieses doch anzeigen wollen.

Von den Falsis.

Griffe, die in sich Quinten in einer Folge machen, sind nicht gut.

§. 30. Es haben die Falsæ ihren Ursprung aus den uneigentlichen Accorden: als welch ein falscher wunderlicher Accord wäre es, wenn ich zu *e*, die Quinte minor *b*, und die Tertie major *gis* und die 8 *e* anschlagen wolte; item zu *gis* die Quinte minor *d* und die Tertia diminuta *b* und dazu die Octave *gis*. Das sind nun zwar keine wohlklingende Griffe, allein, wenn ich hiezu eine kleine Septime nehme, so entstehen Griffe, welche noch wohl zuweilen erscheinen, ja, worin sich manche verlieben, wofür aber Ungeübte erschrecken. Wir wollen dem wunderlichen Griff zu *e* eine kleine 7 geben, und unsere drey Griffe wieder daraus herleiten:

Ursprung der Falsarum aus uneigentlichen Accorden.



Es ist dieser Satz aus *d moll*, das *gis* im Griff zu *e* ist hier nicht das Semitonium unterwerts zu *a*, sondern chorda elegans in *d moll* (vide Cap. II. §. 17 — 20.) und *b* ist die in *d moll* befindliche Sexta minor; überhaupt verursachet der Gebrauch der zierlichen Töne, wovon l. c. nachzusehen, solche enharmonische Griffe, die aber nach der Kunst und zu rechter Zeit müssen angebracht werden. Wir dürfen uns in dieser Sache nicht länger aufhalten; genug, wir haben nun gesehen, wie die Resolution der kleinen 7, der $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{2}$ anzustellen, und zwar alle diese Griffe nach dreyerley Arten, wie aus den Exempeln zu sehen.

Der Baß fällt auch wol einen halben Ton.

§. 31. Hiezu fügen wir noch folgende Exempel:
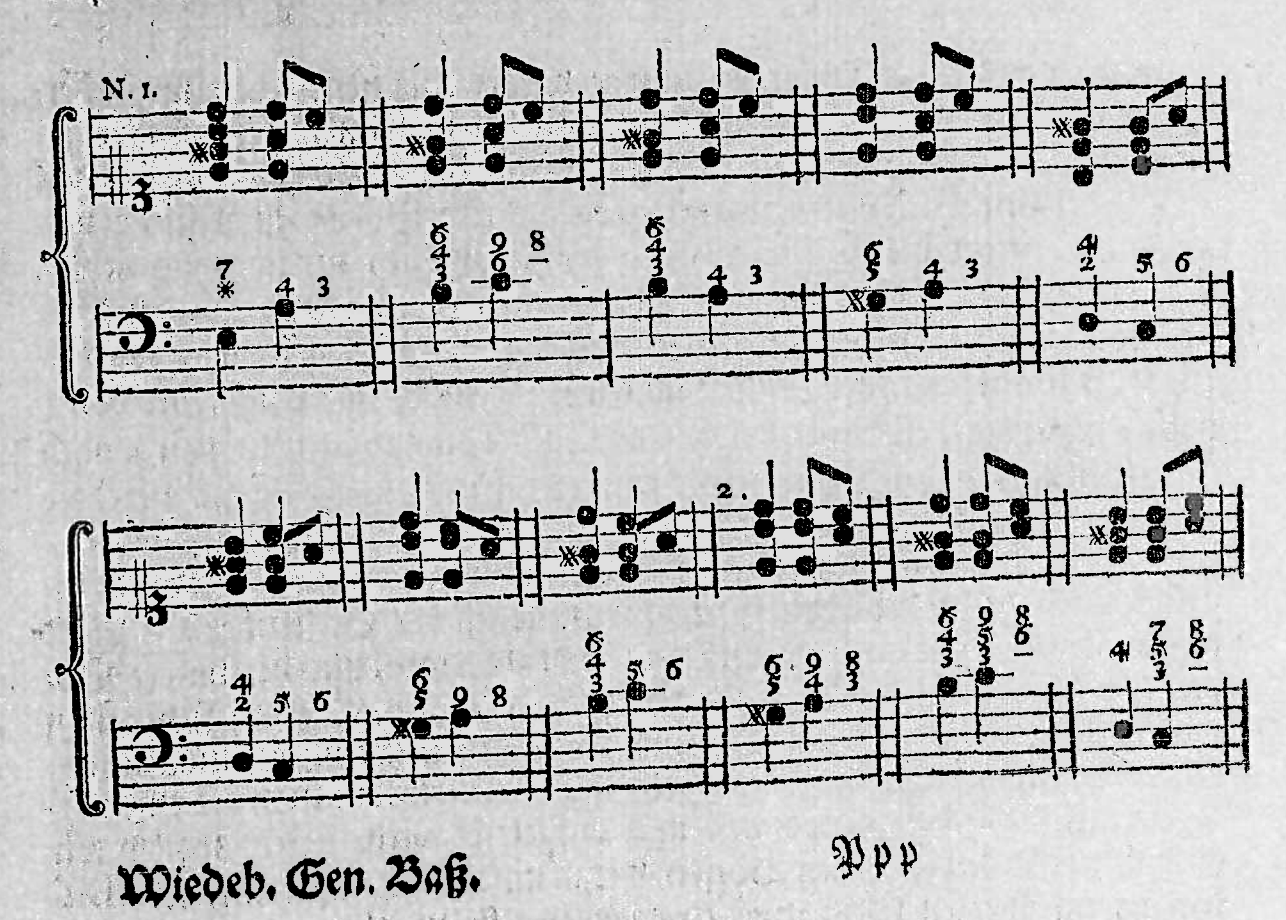
Erläuterung.

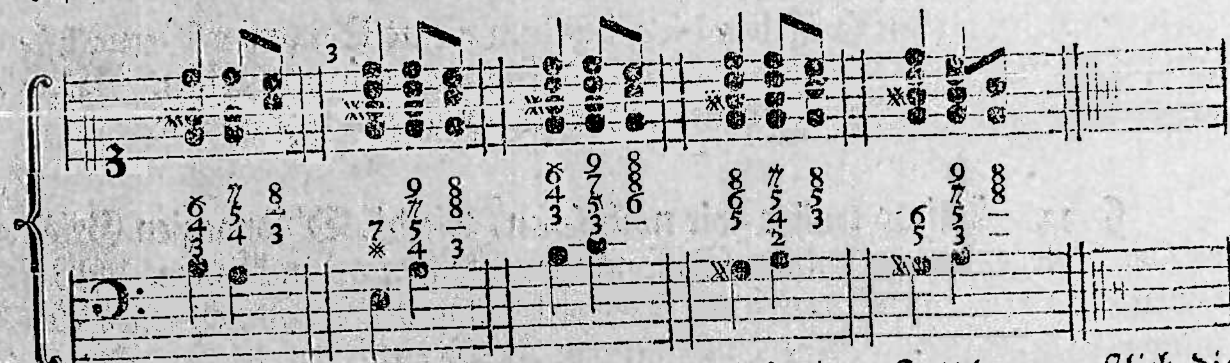
Bey N. 1. gehet der Baß nach $\frac{6}{5}$ einen halben Ton herunter, als von *gis* nach *g*, da denn *g* den Griff $\frac{4}{2}$ hat; hier ist das *a* welches nach *gis* folgen solte zierlich ausgelassen. Eben so bey N. 2, wo nach *cis*, *d* folgen müßte, ist gleich *c* genommen; und *d*, welches einen reinen Accord mit der grossen Terzie haben solte, zierlich ausgelassen. N. 3. solte im Baß nach *H*, *c* folgen mit einem reinen Accord; an dessen statt ist hier *e* mit der 6 genommen, welcher Sexten-Griff aus der Stimmen-Verwechselung eines reinen Accords

cords entstehet; eben so ist bey N. 4 bey dem *e* eine Stimmen-Verwechselung vorgenommen, und statt *c* das *e* im Baß genommen worden. Dergleichen kommt nun bey Resolution der Dissonanzien sehr oft vor.

Wie vor der Resolution die Baß-Note oft erst wieder eine Dissonanz bekommt.
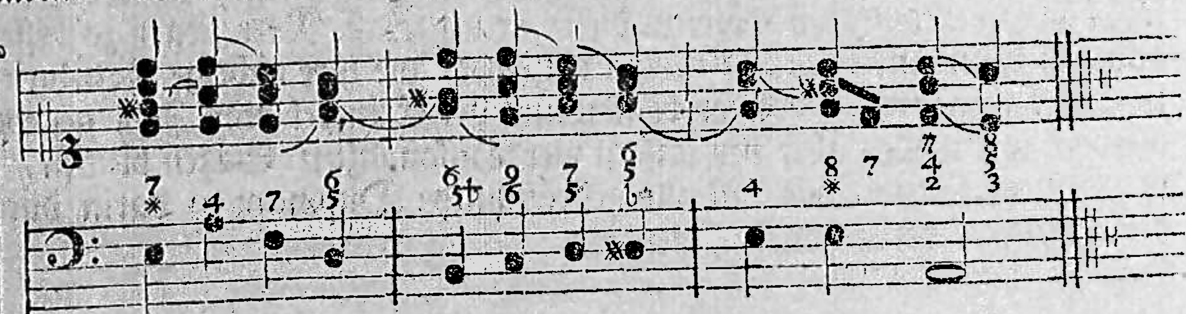
§. 32. Anietzo wollen wir noch sehen, wie die Dissonanzien-Griffe wieder Gelegenheit zu andern Dissonanzien-Griffen geben können. Wir haben eben gesehen, wie durch die Verwechselung der Stimmen eines Septimen-Griffes drey andere Dissonanzien-Griffe entstehen, da denn die erste Dissonans erst in der letzten aufgelöset wird; (vide 1sten Abschn. Cap. XIV. §. 7. und sonderlich den 7ten Tact des daselbst befindlichen Exempels) die Auflösung aber muß geschehen und geschicht in diesen Griffen erst, wenn der Baß einen Ton nimt, der nicht im Dissonanzien-Griff enthalten gewesen; (siehe das Exempel §. 27.) thut der Baß nun dieses, so stehet es der rechten Hand frey, aus dem vorigen Dissonanzien-Griff einen Ton, oder wohl gar zwey bis drey Töne zu dieser neuen Baß-Note liegen zu lassen, dadurch denn eine neue Dissonans entstehet, die ihre richtige Resolution wieder haben muß. Allhier könten nun der Exempel ohne Zahl gegeben werden, wir wollen aber bey unsern vier Dissonanzien-Sätzen bleiben, so werden wir finden, wie fast alle gebräuchliche Dissonanzien darin durch dieses Mittel werden vorkommen.
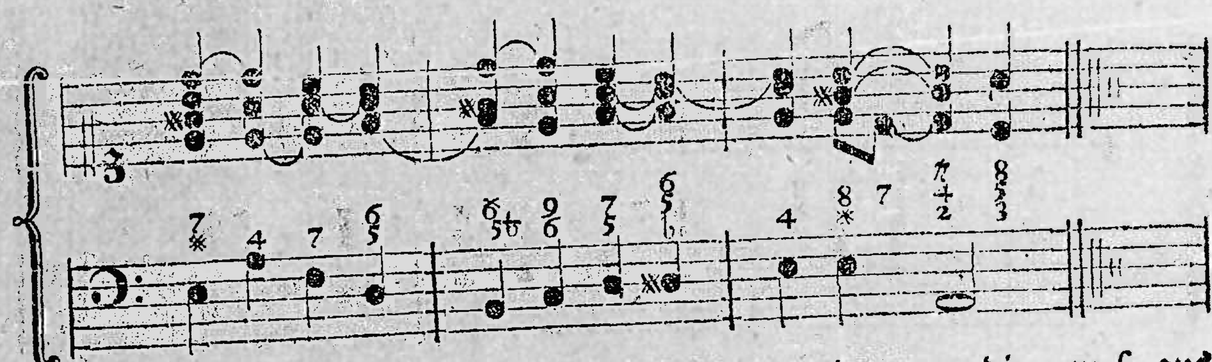




Hieraus sehen wir nun, wie statt der 3 erstlich die 4, statt der 8 erstlich die Septime major oder 9, statt der 6 erstlich eine Quinta superflua genommen worden. Auf eben diese Weise kan man es auch mit den Exempeln §. 29. und 30. machen, wie ein Liebhaber zu seinem Vergnügen und Nutzen anietzo leicht selber wird thun können, wir dürfen uns nicht dabey aufhalten. Es kan aber die Dissonanzien-Folge sich noch weiter erstrecken, als:





Hier wird aus einer Dissonanz immer wieder eine neue, die im vorhergehenden Griff ihre ordentliche Præparation und im folgenden ihre regelmässige Resolution findet; **ich habe hier die *Resolution* einer ieden *Dissonans* durch Bogen angezeiget**, als der Bogen zu Anfang von gis nach a, zeiget die Resolution der grossen Terzie, die über sich gehet; von d nach c̄ zeiget die Resolution der kleinen 4 in die Terzie c̄, der Bogen von e nach f die von der grossen 7 über sich, der Bogen von ā nach gis zeiget die Resolution der Quinte im Griff $\frac{6}{5}$ nemlich unter sich; der von f nach ē zeiget die Resolution der kleinen Quinte *f* unter sich; der von d nach c̄ die Resolution der None in die 8 unter sich; der von c nach h zeiget die Resolution der kleinen Septime zu *d* unter sich; item der von f nach e zeiget die Resolution der verminderten Terzie zu *dis*; der von a nach gis zeiget die Resolution der Quarte zu *e*, und endlich der Bogen bey h a zeiget beydes, die Resolution der 2 und der 7 in die Octave, und der untere Bogen zeiget die Resolution der Quarte in die Terzie. Hieraus siehet man nun, daß die Resolution der Dissonanzien in diesem Exempel seine Richtigkeit habe; man besehe die §. 25. gegebene Exempel, worin auch oft eine Dissonans in die andere verwandelt und aufgelöset wird. Jetzt wollen wir auch anzeigen **durch einen Bogen**, wie in unserm Exempel eine iede Dissonans im vorigen Griff **ihre** *Præparation* findet, als:
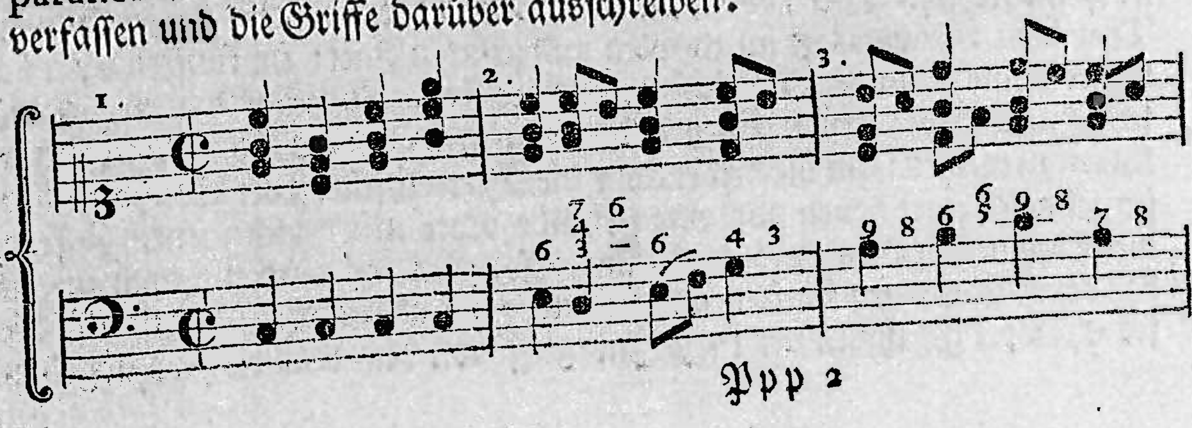


Hier wird aus der 7 zu *e* die 4 zu *a*, aus der Quinte zu *a* die 7 zu *f*, aus der 3 zu *f* die Quinte zu *d*, aus der 3 zu *d* die Quinta falsa zu *H*, aus der 3 zu *H* die 9 zu *c*, und so weiter, wie die Bogen anzeigen.
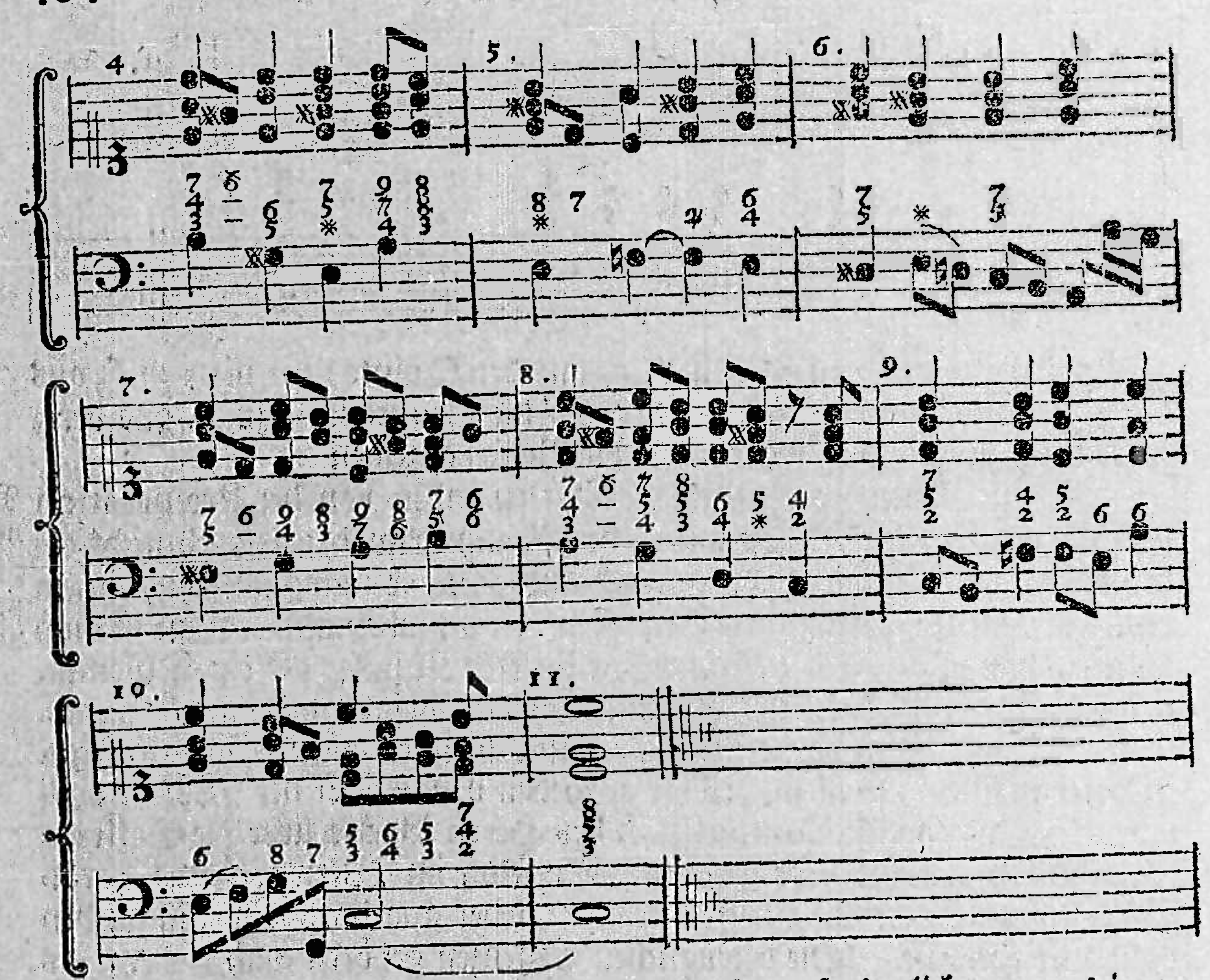
Man findet oft Dissonanzien ganz unpräparirt und unvermuthet.

§. 33. Anietzo meyne gnug gesagt zu haben von der Præparation und Resolution der Dissonanzien, der Raum erlaubet mir auch nicht ein mehreres hinzu zu fügen; es kan diß auch schon hinlänglich seyn, einem Liebhaber einen hinlänglichen Begriff davon beyzubringen. Nun ist auch andem, daß in den Compositionen geschickter Künstler oft ein Dissonanzien-Griff ganz unpräpariret und unvermuthet vorfällt, worinnen mannigmal eine harte Falsa vorhanden ist; sind bey einer solchen Composition Wörter zu singen, so ist solches oft geschehen den Affect der Wörter auszudrucken; wovon die Composition des **Herrn Bachs** über die **Gellertschen Oden** viele herrliche Proben gibt: selbst im Wernigeröder Choral-Buch sind solche fremde Griffe hin und wieder angebracht, wohin ich den Liebhaber verweise. Die betrüglichen Cadenzen gehören auch hieher, als wo statt des gehoften Grund- oder Final-Tones sich oft ein ganz fremder unerwarteter Ton, wohl gar mit einer Dissonans hören lässet, und den Zuhörer auf eine angenehme Weise betrieget. Hievon habe nun auch etwas erwähnen und einige Exempel solcher betrüglichen Cadenzen geben wollen, allein es bleibet dieses auch auf einer andern Zeit ausgesetzet.

Inhalt des ganzen in Einem Exempel.

§. 34. Den Inhalt von allem was bishero abgehandelt worden, vornemlich dieses ganzen Capitels von den Dissonanzien und deren Præparation und Resolution wollen wir zum Schluß in ein kurzes Exempel verfassen und die Griffe darüber ausschreiben:





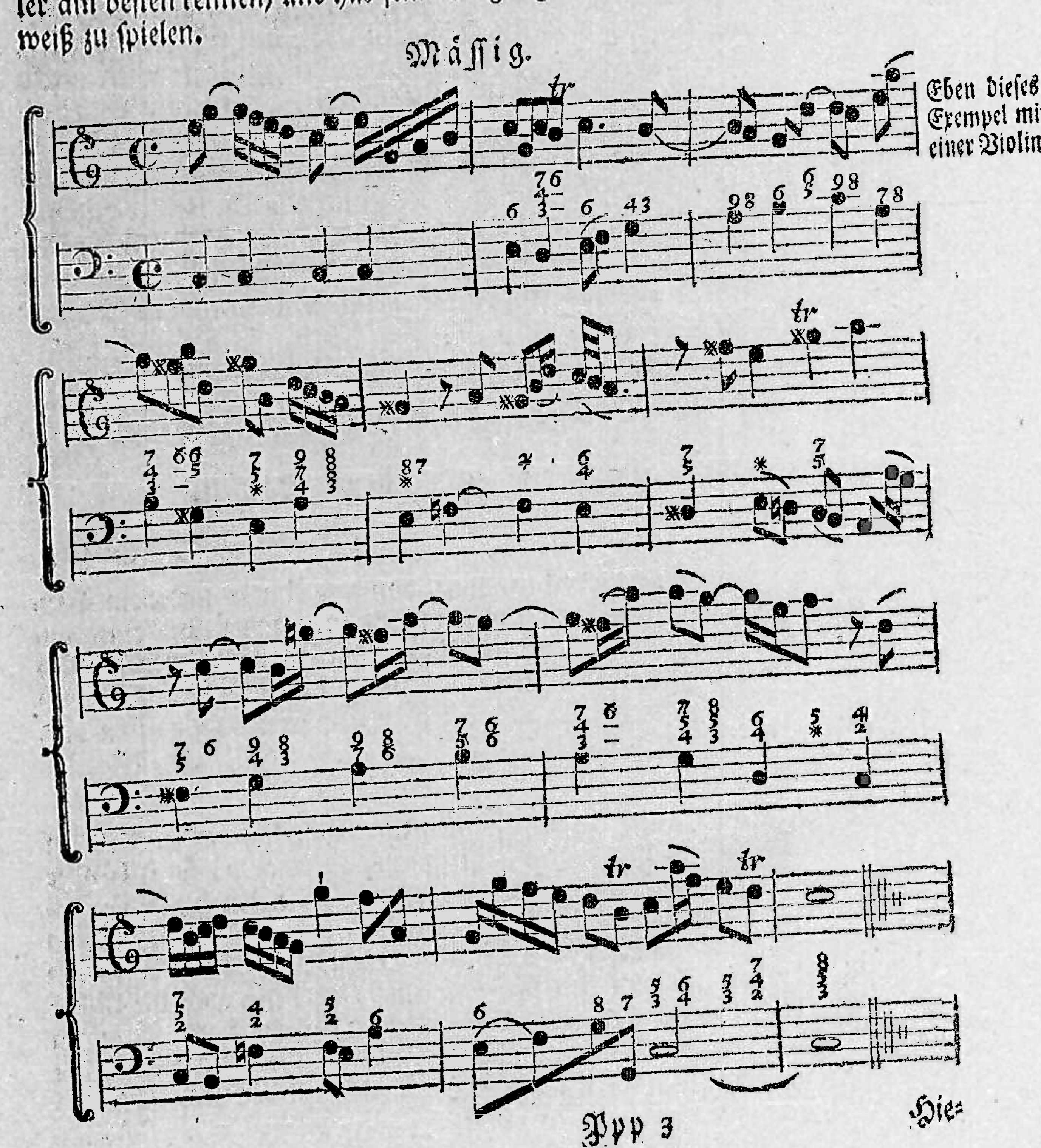
Transponiren dieses Exempels.

Es könte dieses Exempel eine gute Uebung seyn, sonderlich wenn es in andere Ton-Arten, als in *b dur*, *d dur* und *es dur*, von einem Liebhaber transponiret würde; solches überlasse eines ieden Lust und Fleiß, im ersten Abschnitt werden ihm die in andere Ton-Arten transponirte Exempel schon Anweisung zur Transposition geben.

Was in diesem Exempel enthalten.

Ich habe in diesem Exempel die Ziffern mit Fleiß ein wenig gehäufet, und werden wenig Griffe seyn, welche nicht auch darinnen sind; der erste Tact zeiget die drey Haupt-Accorde, im neunten Tact sind Wechsel-Noten oder Transitus irregularis, wie auch im sechsten Tact über *e*, da hätte auch über *H* eine 6 stehen können; Transitus regularis ist im zweyten und zehnten Tact; im fünften Tact haben wir eine gebundene Baß-Note mit der Secunda superflua, in eben diesem Tacte ist bey ersten *f* bey *a* der Vnisonus um die Secundam superfluam zu meiden; im vierten kommt die Verwechselung der Stimmen vor; im zehnten Tact haben wir eine stehende Note mit verschiedenen Ziffern; die Dissonanzien sind präpariret und resolviren mehrentheils noch zur selben Baß-Note, im fünften und sechsten Tact aber nicht. Es ist also dieses Exempel gleichsam der kurze Inbegriff von dem was bishero abgehandelt

delt worden. Wir wollen eine Ober-Stimme dazu setzen, damit man Gelegenheit hat, sich im ungesäumten Treffen aller dieser Griffe zu üben; denn so lange einer vor sich alleine spielet, zaudert er (oft ohne sein Wissen) bald hie bald da; spielet er aber in Gesellschaft, oder hat sein Exempel eine Violin oder Traverse, die er begleiten muß, so lernet er hiedurch seine Fehler am besten kennen, und hat sein Vergnügen daran, wenn er es im Tact weiß zu spielen.



Hie-

Hiemit schliesse dieses wichtige Capitel, welches zwar ziemlich lang geworden, allein diese Haupt-Materie forderte eine etwas weitläuffige Abhandlung und verschiedene Exempel. Bey den Exempeln wo eine Violin über stehet, erinnere nochmalen, daß es sehr gut wäre, wenn man den Baß allein aussetzte und die Violin auch: man bekömmt sonst, ehe man es weiß, eine geheime Stütze an der Ober-Stimme, was den Tact anlanget; und man bleibet ungewohnt, nach einem blossen Baß den General-Baß zu schlagen, welches doch von einem Accompagnisten gefordert wird. So bald einer nun merket, daß es ihm leichter und bequemer ist, den General-Baß zu schlagen bey einer über den Baß stehenden Stimme, so bald muß er sich dieser Stütze selbst berauben; ist ihm aber beydes einerley, so schadets nicht, sondern ist in Ansehung der Lage der Hand nützlich, weil er dadurch in Stand gesetzet wird, die Höhe der Haupt-Stimme in seinen Griffen nicht zu überschreiten. Beym manierlichen General-Baß Schlagen ist es sehr nützlich, die Ober- oder Haupt-Stimme eines musicalischen Stückes über seinen Baß zu haben.

Warum diese Exempel nach ihrem blossen Baß auszuschreiben sind.

CAPVT VII.

Vom Pausiren und den Pausen.

Gelegenheit zu diesem Capitel.

§. 1. Ich habe versprochen, apart von den Pausen und vom Pausiren etwas zu handeln, vielleicht findet mancher Anfänger noch einen guten Rath darin; denn ich rede ja mit Ungeübten und mit solchen, die sich selbst informiren wollen, denen zu gefallen und zu dienen habe dieses Buch geschrieben; es mag derohalben auch ein klein Capitel vom Pausiren darinnen seyn.

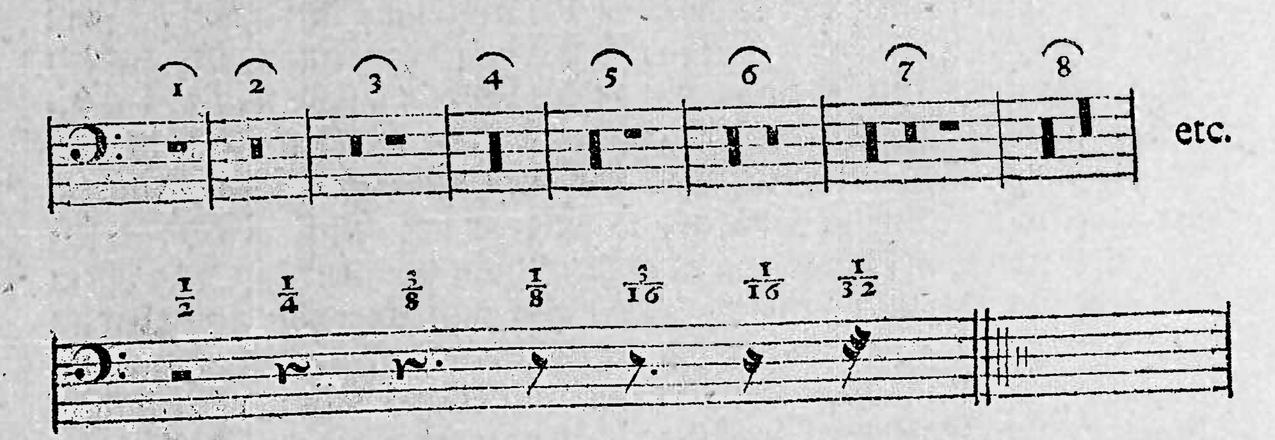
Man muß accurat pausiren lernen.

§. 2. Es ist einem Accompagnisten unumgänglich nöthig pausiren zu können, das heißt: mit seinem Instrumente aufzuhören, so lang oder kurz als ihm in seiner Stimme oder auf seinem Blatte, durch gewisse Zeichen ist angedeutet worden. Es sind fast keine Concerte, Cantaten und andere, sonderlich vielstimmige, musicalische Stücke, worin nicht bald diese bald jene Stimme pausiren oder schweigen muß, wo denn auch die Reihe oft an den Accompagnisten kömmt, daß er nemlich etliche Tacte schweigen muß, da denn an seiner statt ein ander Instrument die Grund-Stimme um eine Octave höher spielet; denn ob gleich alsdenn der Baß, der das Fun-

Fundament der ganzen Harmonie ist, schweiget, so muß doch eine andere Stimme dessen Stelle vertreten, damit man nicht eine blosse Melodie ohne Harmonie höre. Doch weil die Veränderung bey der Music die schönste Wirkung hat und sehr geliebet wird, so schweigen zuweilen wohl alle Stimmen und Eine alleine lässet sich hören, ja es wird wohl, ie nachdem es sonderlich in Cantaten, der auszudruckende Affect mit sich bringet, eine General-Pause gemacht, da das ganze Chor auf eine kurze Zeit schweiget.

§. 3. Wir haben im ersten Theil unsers Clavier-Spielers im 3ten Abschn. im XII. Capitel die Zeichen des Stillschweigens oder die verschiedene Arten von Pausen, wenn sie nicht über einen ganzen Tact dauren, angezeiget. Allein ein Accompagniste muß oft mehr als Einen Tact, ja mannigmal eine ganze Menge derselben pausiren. Daher wir denn zu denen im ersten Theil befindlichen Pausen-Zeichen noch einige hinzufügen wollen.

Von den Zeichen der Pausen.



Im $\frac{12}{8}$ Tact findet man oft hinter einer Viertel-Pause einen Punct, dadurch denn die Pause um die Helfte verlängert wird und drey Achtel gilt. Die Ziffern, welche man über die langen Pausen setzet, besparen einem das Addiren, über die Brüche des Tactes, oder wenn nur ein Theil von einem Tacte soll pausiret werden, werden die Zahlen nicht geschrieben, daher man solche wohl muß kennen lernen, vornemlich die Viertel-Pausen, deren Schreib-Art bey allen nicht einerley ist, ie nachdem es sich der Schreiber hat angewöhnet, wie ich denn die Figur einer Viertel-Pause wohl also ⌐ gefunden, gleich einer umgewandten Achtel-Pause. Diß sind aber Kleinigkeiten, womit man bald kan fertig werden.

§. 4. Ob nun gleich solche Signaturen der Pausen gar leicht sind kennen zu lernen, so ist es doch für einen Ungeübten schon schwer genug, das

Wer erst recht pausiren kan.

das rechte Tempo zu treffen, darin er nach einer Pause wieder anfangen soll. Es kömmt hier darauf an, daß man den Tact inne hat und erst Tact-mässig spielen lernet, eher wird man auch nicht accurat pausiren können; man muß unter währendem Pausiren, sonderlich wenn man viele Tacte zu schweigen hat, dahin sehen, daß man die Tact-mässige Bewegung (ich meyne hier keine unanständige Bewegung des Cörpers, sondern eine innerliche bey der äusserlichen moderaten Bewegung der Füsse) nicht verliere. Ein Anfänger, der die Achtel hat abzehlen gelernet, kan die Achtel aller zu pausirenden Tacte ganz geheim im Sinn abzehlen, und etwa so oft ein neuer Tact anfänget, einen Finger seiner Hand einbiegen, so weiß er an seinen Fingern wie viel Tacte er schon pausiret hat. Er muß aber bey einerley Methode bleiben, so daß er entweder zu Anfang oder am Schluß eines Tactes einen Finger krümmet, sonderlich wenn er viel Tacte zu pausiren hat; er hätte nemlich 5 Tacte zu pausiren, so thut er am besten, daß er zu Anfang des ersten Tactes, worauf bey Abzehlung der Achtel die Zahl **Eins** folget, den Daumen in seiner Hand bieget, zu Anfang des andern Tactes bieget er zu dem Daumen den vörder Finger, und so weiter, bis seine fünf Finger geschlossen; hat er nun nicht mehr als fünf Tacte zu pausiren, so muß er diesen fünften Tact vor allen Dingen erst aus pausiren. Sind aber mehr Tacte zu pausiren, so fängt er mit den fünf Fingern seiner Hand wieder aufs neue an, da er denn leicht behalten kan, wie oft er aufs neue den Daumen gebogen. Wer aber nun schon eine Fertigkeit im Tact besitzet, der nennet nur in sich die Zahl des Tactes, den er zu pausiren anfängt. Geschicht es nun, wie es denn oft geschicht, daß er in dem vorhergehenden Tact nur Ein Viertel hat zu machen gehabt, den folgenden Tact aber ganz zu pausiren und vom dritten Tact nur ein Achtel zu spielen mehr übrig hat, so hat man im Anfang Vorsichtigkeit nöthig, damit man nicht zu frühe wieder anfange, sondern wohl wisse daß man hier bey nahe drey Tacte zu pausiren habe. Ein Anfänger kan beym Pausiren nicht sorgfältig und vorsichtig genug seyn, und muß sich sonderlich bemühen Tact-vest zu werden; man gebrauche das Hülfs-Mittel, welches ich im ersten Theil meines Clavier-Spielers vorgeschlagen habe, und zehle in sich, sonderlich wenn die Baß-Stimme in Achteln gehet, die Achtel in aller Stille ab, damit einem beym Pausiren die Zeit-Maasse eines Achtels möge bekant seyn und bleiben.

Hülfs-Mittel, accurat pausiren zu lernen.

§. 5. Wer noch nicht vest in seinen Schuhen stehet, wie man zu sagen pfleget, und noch keine Uebung im Pausiren hat, der solte viel lieber immerhin fortspielen, als pausiren; sonderlich wenn kleine Pausen mitten im Tact, oder viel
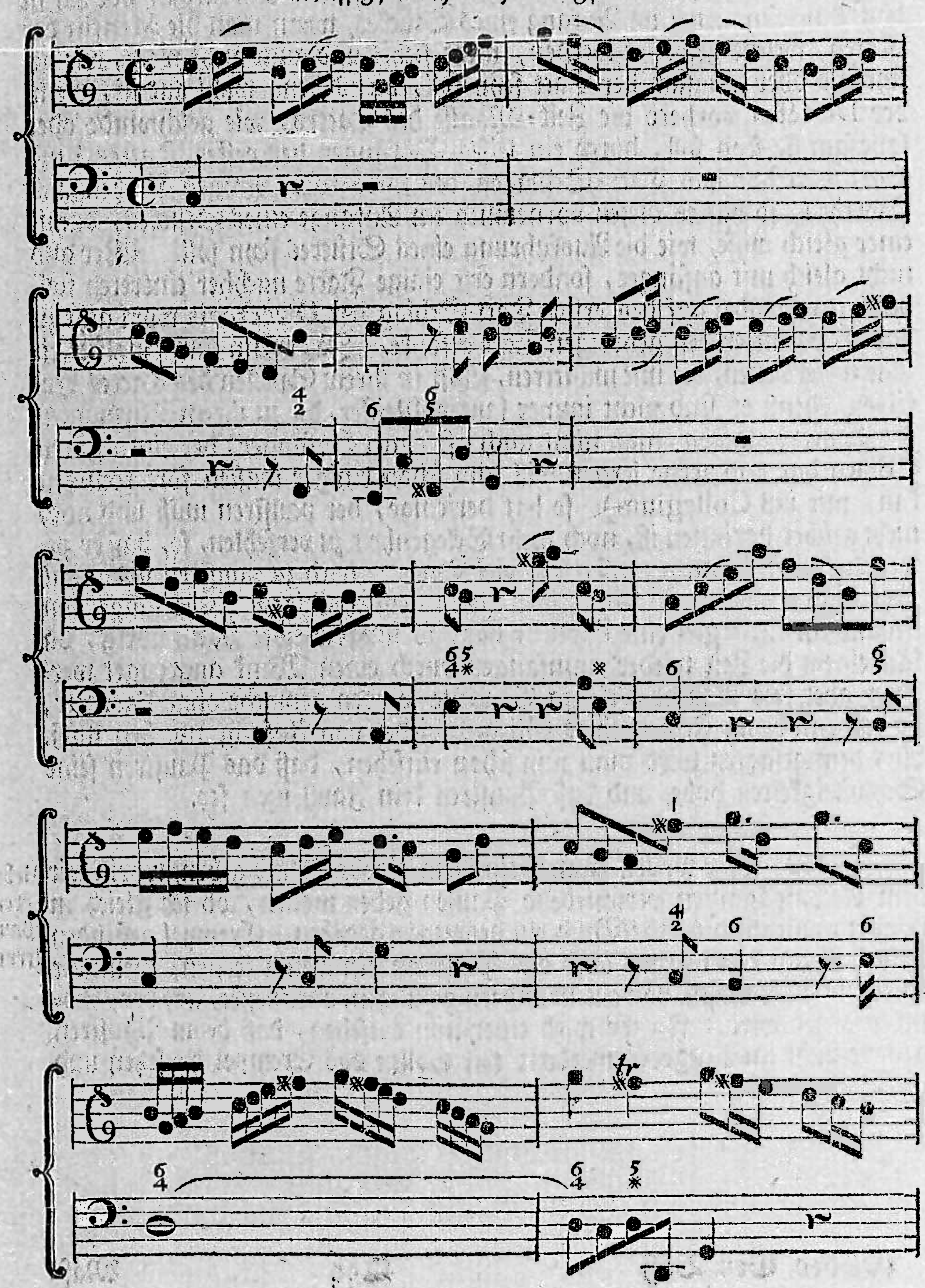
Das Pausiren hat seine Schwierigkeiten.
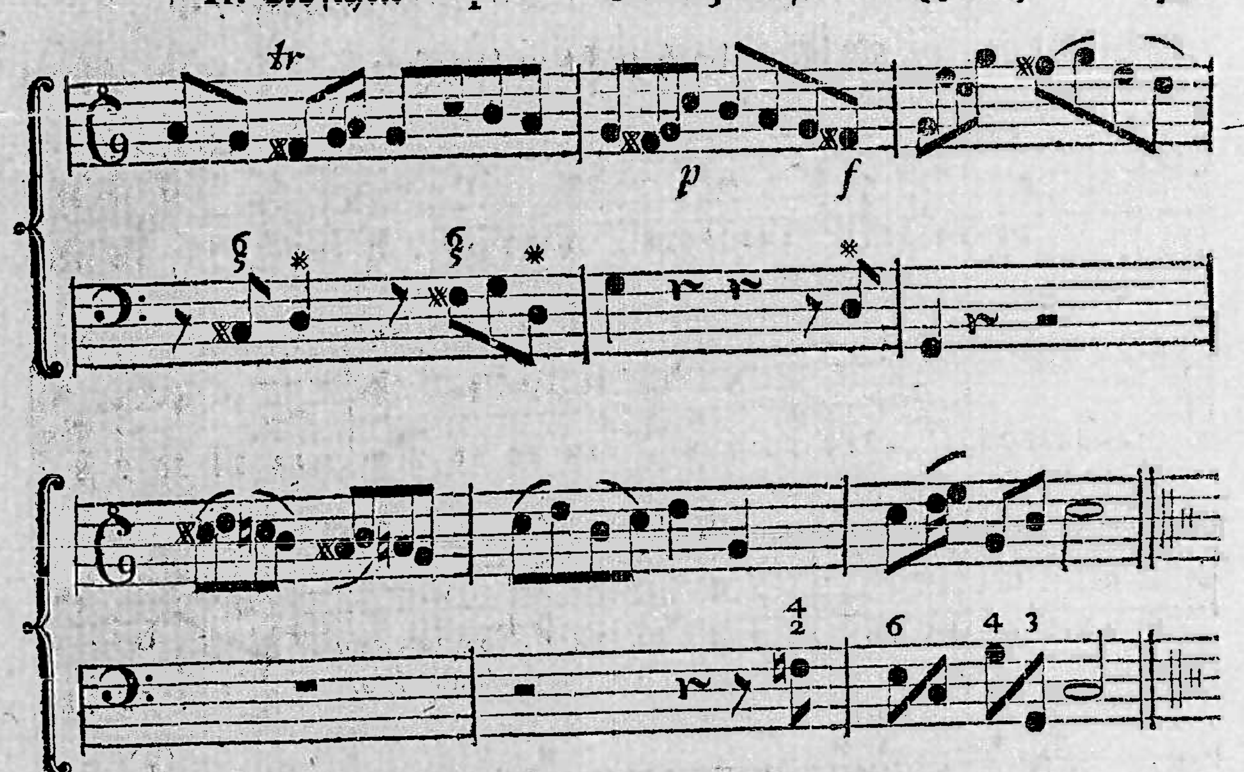
viel Tacte nach einander zu pausiren vorkommen. Am incommodesten ist das Pausiren, ganz im Anfang eines Stückes, wenn man die Mensur der Noten, welche gespielet werden, nicht siehet und auch nicht weiß, wie geschwind oder langsam der Tact seyn soll, da es denn wohl gut ist, wenn der Director vorhero die Zeit-Maasse des Tactes, wie geschwinde oder langsam sie seyn soll, durch ein leises Vorsingen des ersten Tactes kund thut; und hat das Tact-Schlagen des Directoris einigen Nutzen und Vortheil, so hat es diesen vornemlich im Anfange eines Stückes, damit einer gleich wisse, wie die Ausführung eines Stückes seyn soll. Wer also nicht gleich mit anfänget, sondern erst einige Tacte nachher eintreten soll, der hat vor allen auf den ersten Tact-Schlag des Directoris wohl acht zu haben, damit er den gehörigen Tact erfahre. Ja, wenn zum Unglück einige unter denen, die mit musiciren, selbst in ihrem Spielen des Tactes verfehlen, (denn es sind nicht immer lauter Meister, die zu ihrem Vergnügen ein Concert machen, man nimt auch oft einen Anfänger, der einen guten Willen hat und gerne lernen will und schon einiger massen fort kommen kan, mit ins Collegium), so hat derjenige, der pausiren muß und noch nicht geübet darinnen ist, noch mehr Gelegenheit zu verfehlen, so, daß er zuweilen fast nicht mehr weiß, wie viel Tacte er noch zu pausiren übrig hat oder nicht, alsdenn ist sein Fehlen auch zu entschuldigen. So lange nun iemand im Collegio eine Partitur hat, so lange bleibet Rath übrig, da kan einem die Zeit wieder anzufangen durch einen Wink angezeiget werden: aber wie manche Trio ja Concerte werden gemacht ohne Partitur, da es denn beym Fehlen eines Gliedes wieder von Anfang angehen muß. Aus dem gesagten wird man nun schon einsehen, daß das Pausiren seine Schwürigkeiten habe, und daß Pausiren kein Faullenzen sey.

Uebungs-Exempel, das Pausiren zu lernen.

§. 6. Wir wollen einmal ein klein Probe-Stück geben, worin wir dem Accompagnisten verschiedene Pausen geben wollen, ob ich gleich in keinem musicalischen Lehr-Buch ein deswegen gegebenes Exempel gefunden habe. Man kan hieraus doch das Pausiren ein wenig lernen, wenn die Melodie Tact-mäßig von einem andern gesungen, oder besser, auf der Violin gespielet wird. Ferner wird einer nun einsehen, daß beym Pausiren genaue Acht muß gegeben werden; wir wollen das Exempel hersetzen und die Violin drüber.

Mässig, doch nicht langsam.
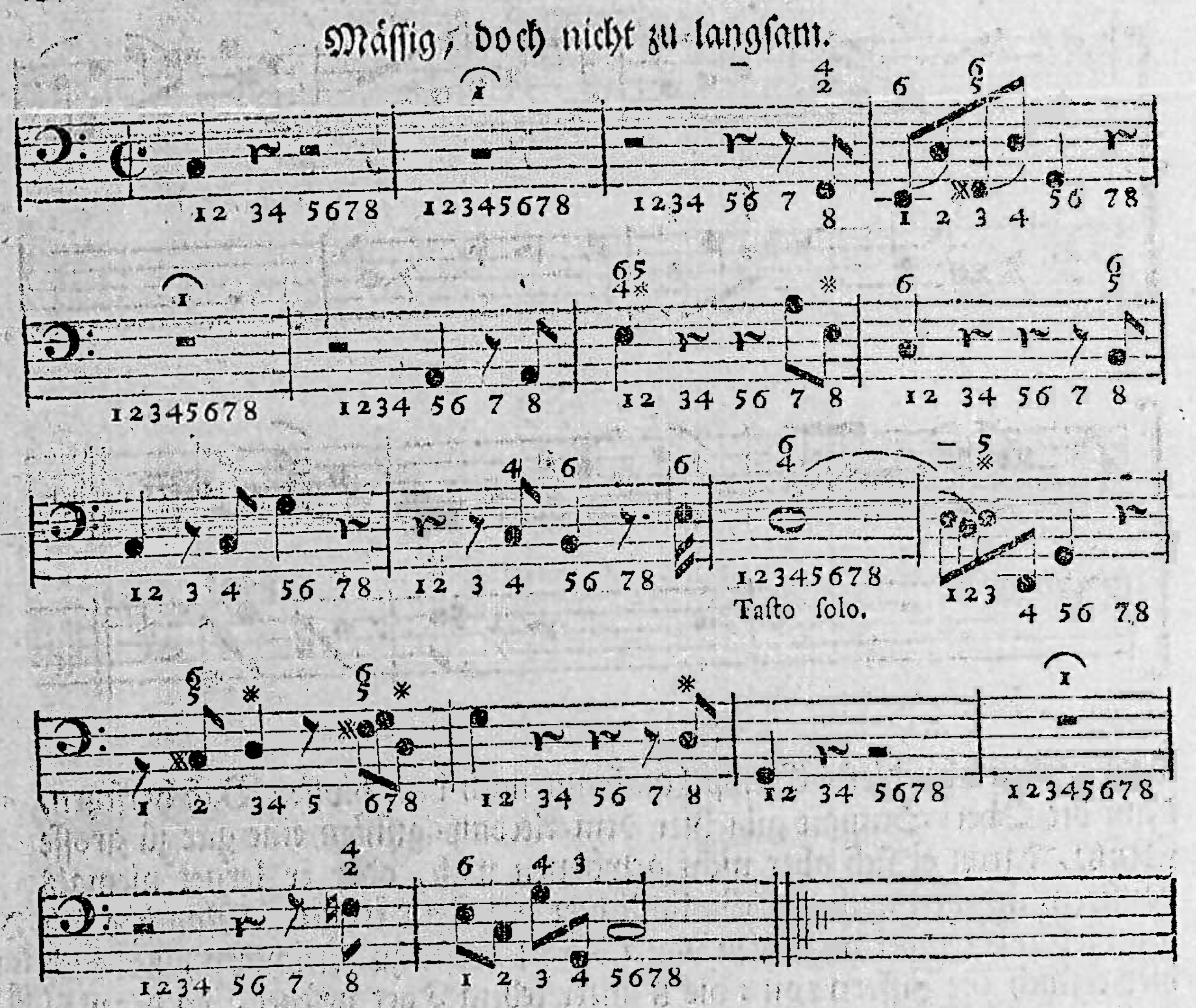




Wir wollen aber dieses Exempel auch nur nach dem blossen Baß hersetzen, denn die Ober-Stimme gibt hier dem Accompagnisten eine gar zu grosse Stütze, daran er sich aber nicht gewöhnen muß, oder er lernet niemals pausiren, indessen muß der Violinist hier den Tact treten. Man übe sich bey diesem Exempel im Zehlen von 1 bis 8: dieses zu erleichtern, habe ich hier erstlich die Ziffern von 1 bis 8 unter iedem Tact gesetzet, da denn so wohl eine iede Pause als Note ihre Zahl oder Zahlen hat; zum andern habe der Violin, wenn sie ohne Baß alleine gehet, mit Fleiß eine solche Mensur gegeben, die das Zehlen der Achtel nicht hindert, sondern unterstützet, einige Stellen, wo Puncte und Viertel stehen, ausgenommen.

Das Abzählen der Achtel ist hier nützlich.

Mässig,

Mässig, doch nicht zu langsam.



Das Vorschlagen der rechten Hand zu einer kleinen Pause gehet nicht immer gut an.

§. 7. Wir haben oben Cap. IV. §. 9. gesagt, daß man zu einer Note, welche eine kurze Pause, als etwa eine Achtel-Pause, vor sich hat, mit der rechten Hand, um eine egale Mensur zu erhalten, zur kleinen Pause den Griff zur folgenden Note anschlagen könte: allein allezeit erlaubet es die Ober-Stimme nicht. Hier kan es geschehen Tact 6, zu der Achtel-Pause vor *A*; Tact 9, zu der Achtel-Pause vor *c*; Tact 10, zu der Achtel-Pause mit einem Punct vor *e*; Tact 13 vor *cis* und endlich zu der Achtel-Pause vor *f* Tact 17. Hingegen leidet es die Ober-Stimme nicht, daß der Griff zur Pause angeschlagen wird, Tact 3 bey *F*, Tact 8 bey *H*, Tact 10 bey *c*, Tact 13 bey *fis* und Tact 14 bey *d*. Es nimt sich oft auch besser heraus, wenn die rechte Hand solche kurze Pausen mit machet, und mit derselben zugleich eintritt, als hier Tact 3 bey *F*. Denn da könte zwar, wegen der Ober-Stimme *d*, die rechte Hand vorschlagen zur Pause, weil diß *d* doch im Griff $\frac{4}{2}$ zu *F* vorhanden ist, allein das erste ist hier doch besser, damit das Tutti (tutti zeiget an, daß alle Stimmen mit einander sich hören lassen sollen, entgegen gesetzet dem Worte Solo, allein, dadurch angezei-

gezeiget wird, daß eine Stimme allein, doch gemeiniglich mit einer leisen
Begleitung einer Baß-Stimme, sich soll hören lassen) desto merklicher und
zu rechter Zeit einfalle. Zu gar kurzen Pausen, als zum Sechszehntheil,
aber darf die rechte Hand immer den folgenden Griff anticipiren, wie aus
dem Exempel N. 8. im 5ten Capitel §. 27. dieses Abschn. zu ersehen. (item
ibid. §. 27. N. 7.). Bey dieser Gelegenheit kan man wieder nachsehen, was
Cap. IV. §. 9. von den bezifferten Pausen ist gesagt worden.

Wie dieses Exempel zu gebrauchen.

§. 8. Es wird an sich freylich eine schlechte Lust seyn, dieses Exem-
pel vor sich allein nach dem blossen Baß zu üben, weil man so oft darin
schweigen muß; wer die Violin-Noten kennet und darnach seine Hand-
Sachen eben so gut, als nach den Discant-Noten spielen kan (als worin
sich ein ieder Liebhaber zu üben hat) der mag es erstlich Tact-mässig als ein
Hand-Stück vor sich spielen, und hernach einem andern die Melodie zu
spielen oder zu singen überlassen, da er denn erst Gelegenheit hat sich im
Pausiren zu exerciren. Die Griffe sind leicht, und wird man sie schon fin-
den und treffen können, nachdem schon so viel davon gehandelt worden.
Was die Lage der Hand betrifft, so setzet es hier wenig Schwürigkeit, weil
die vielen Pausen Freyheit geben, die Hand nach eigenen Gutachten wieder
einzusetzen, nach der 4ten Reg. des 3ten Cap. §. 3. dahero finde nicht nöthig
länger hiebey stehen zu bleiben. Schließlich rathe einem Ungeübten, wo
möglich, sich an Tact-veste Leute zu halten und mit denen zu spielen, damit
er einen egalen Tact halten lernet: welches aber nicht geschehen kan, wenn
er mit solchen Leuten oft spielet, die selber keinen Tact haben, sondern bald
eilen, bald wieder den Tact ziehen und schleppen; bey solchen Leuten nun
wird ein Anfänger leicht verdorben, die nehmen es nicht genau mit dem Tact;
einem andern aber ist das Variiren im Tact unerträglich. Diß mag ge-
nug seyn vom Pausiren; Uebung und Naturell bringt Kunst.

CAPUT VIII.

Uebungs-Exempel.
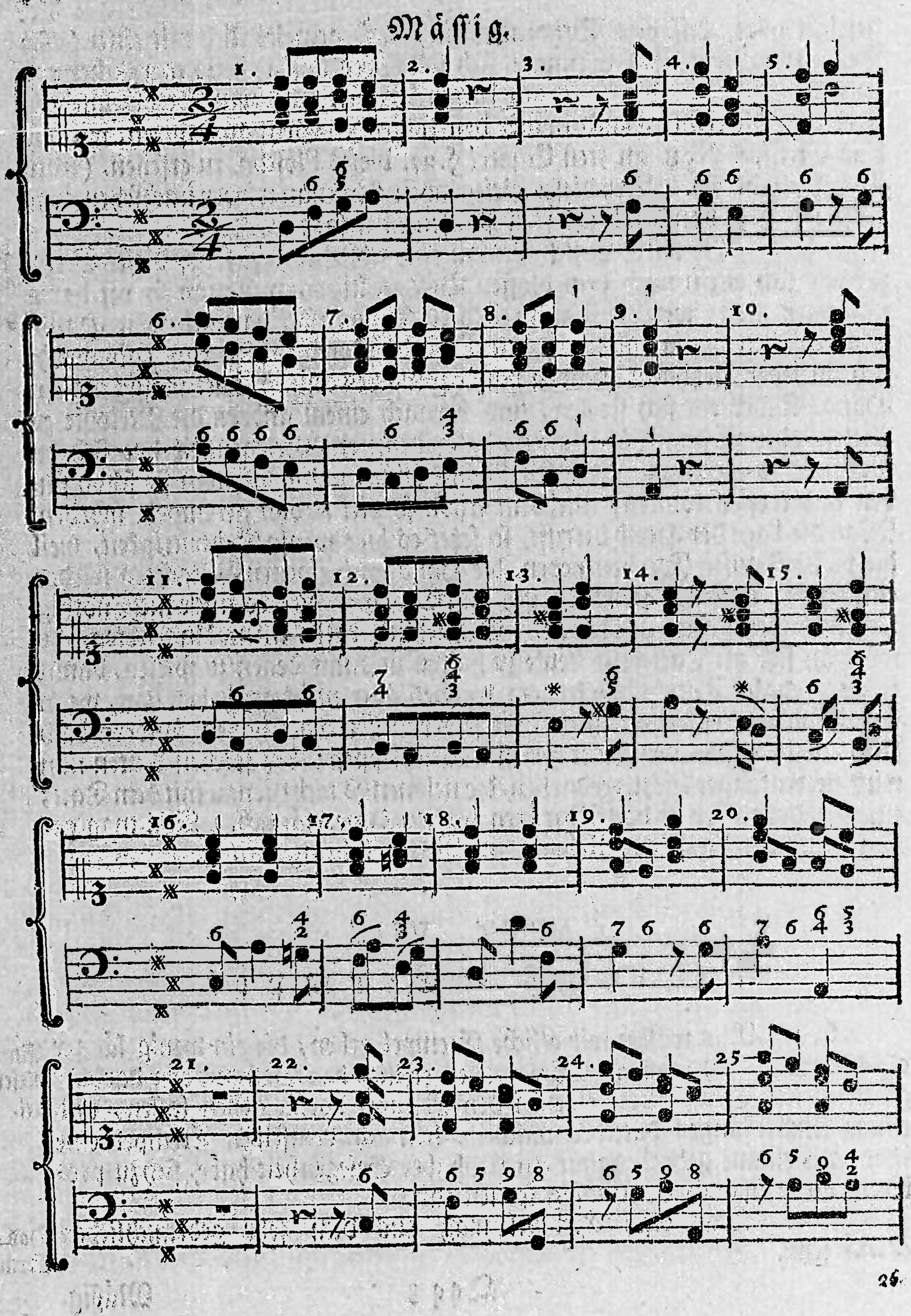
Einrichtung dieser Exempel.
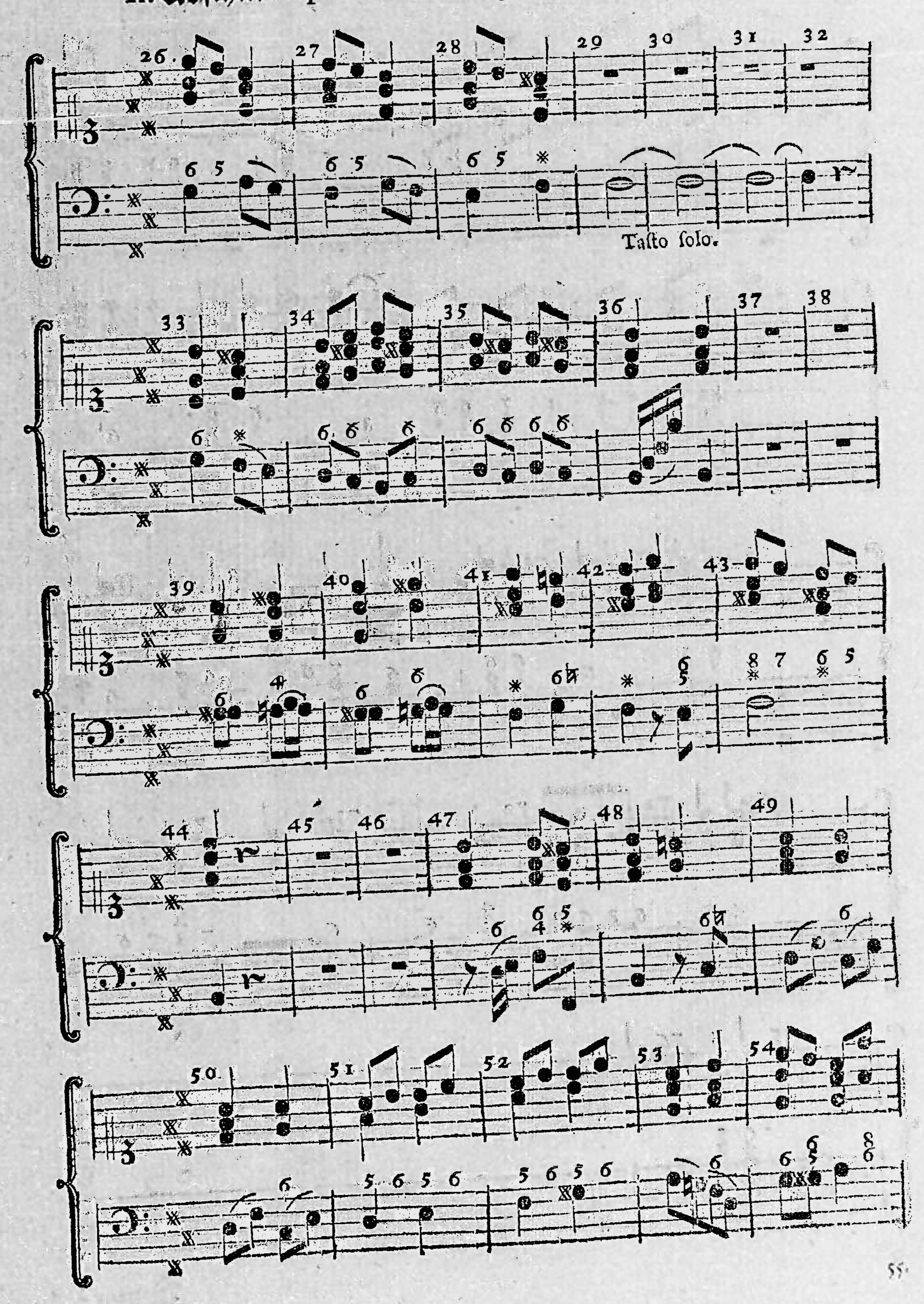
§. 1. Nun wollen wir etliche Exempel geben, die ein wenig länger
als die vorigen seyn sollen. Wir werden erstlich den Baß mit den darüber
geschriebenen Griffen von einem ieden Exempel voran gehen lassen, und
einige Anmerkungen darüber machen, hernach demselben Exempel eine
Violin-Stimme geben, damit ein Liebhaber Gelegenheit habe, sich zu pro-
biren, ob er es auch Tactmässig spielen kan.

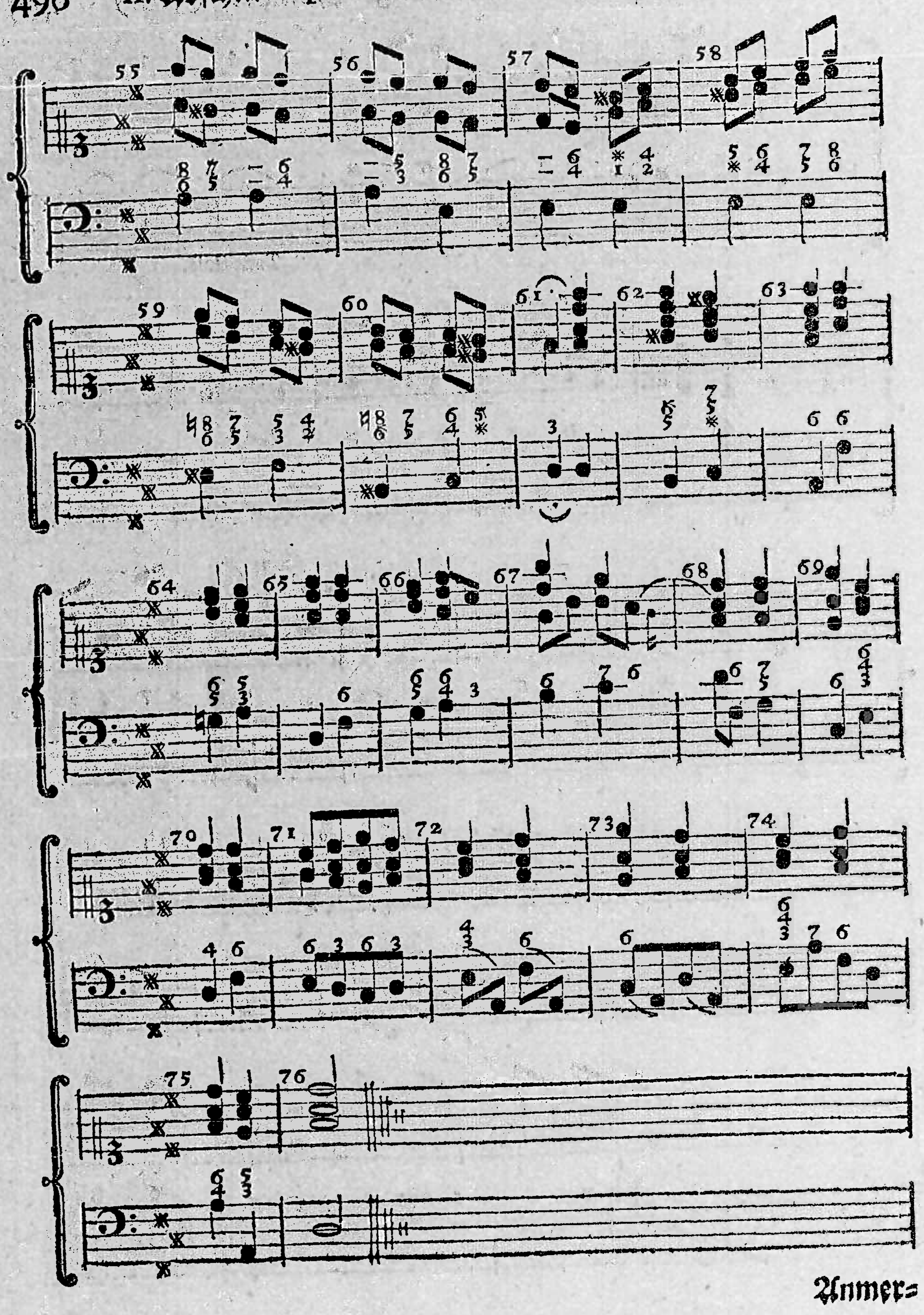
Das erste Exempel.

§. 2. Das erste Exempel mag aus dem sehr gebräuchlichen
D dur seyn. Mässig.

Mässig.




Tasto solo.



Anmer=

Anmerkungen.

Von den Pausen,

1) In diesem Exempel gibt es Pausen, als da schweigen beyde Hände stille, Tact 9. 21. 37. 38. 45. und 46. die rechte Hand aber schweiget Tact 29 bis 31. allein stille, da denn die linke Hand ihr *fis* (wozu mit dem kleinen Finger die Octave, das grosse *Fis*, kan genommen werden) liegen lässet, welches die Worte tasto Solo anzeigen; sonst sind hier auch verschiedene kleine Pausen, wozu die rechte Hand den Griff zur folgenden Note vorschlagen kan, ausgenommen Tact 14 zu *e*, da es wegen der Melodie nicht gut angehen kan. Wer dieses Stück zu seiner Uebung spielet, der hat eben nicht nöthig die langen Pausen zu pausiren, denn diß ist nur in acht zu nehmen, wenn nun die Violin die Ober-Stimme spielet. Die beyden Viertel-Pausen im 2. und 3ten, wie auch im 9. und 10ten Tact kan man beym allein Spielen auch nach Belieben überschlagen, und alsdenn wird aus zwey Tacten nur Einer.

kleinen Strichen,

2) Man hat den leichten Zwey-Viertel-Tact gewählet. Die beyden Striche im 8. und 9ten Tact über *d* und *A* zeigen an, daß diese beyden Töne mit ihren Griffen etwas kurz abgestossen sollen gespielet werden.

Ruhe-Zeichen,

Tact 61. haben wir ein Ruhe-Zeichen, da nach Belieben inne gehalten wird, und welche letzte Note auch länger darf ausgehalten werden, als es ihre Schreib-Art eigentlich mit sich bringet. Beym Wiederanfangen muß man seine gehabte Tact-Art oder vorige Zeit-Maasse wieder anheben, da denn ein wenig Tactirens wieder nöthig seyn möchte.

durchgehenden Noten,

3) Die durchgehende Noten sind hier durch Bogen angezeiget; als da ist Transitus regularis bey gradatim gehenden Noten, Tact 14. 26. 27. 33. 39. 40. rc. bey springenden Noten Tact 15. 17. 36. 49. 50. 53. rc. Den Transitum irregularem haben wir hier nicht.

Rückungen,

4) Im 16. und 18ten Tact hat der Baß eine Rückung, woran sich die rechte Hand aber nicht kehret, sondern in ihrer egalen Bewegung bleibet, da sie nemlich zur letzten Helfte des Baß-Viertels den Griff anschläget, dadurch denn der Signatur des letzten Achtels dieser beyden Tacte auch ein Genüge geschicht.

und stehenden Noten.

5) Stehende Noten mit verschiedenen Ziffern nach einander, finden wir Tact 43. und sonderlich von Tact 55. bis 61. allwo ein dreystimmiges Accompagnement am besten ist, und zwar nach der ausgeschriebenen Fortsetzung.

Der Sexten-Griff ist hier oft mit Verdoppelung der 3 oder 6.

6) Sonderlich erscheinen in diesem Exempel die Sexten-Griffe auf allerley Art, da bald die Sexte, bald die Terzie verdoppelt worden, gemeiniglich um den Mittel-Stimmen einen geschickten Gang zu geben, oder auch

auch um verbotene Octaven zu vermeiden. Wem Tact 22. bis 26. die Verdoppelung der Sexte etwas incommode werden solte (es kan ein Fehler der Hand, wenn die Finger nicht ausgewachsen sind, oder wenn man in seiner Jugend zu keiner Ausspannung der Finger gewöhnet worden, dergleichen oft unmöglich machen. Ein Knabe von 12 Jahren, dessen Finger zwar noch klein sind, kan es einem Erwachsenen von 27 Jahren, dessen Finger zwar lang genug, aber doch nicht zur Ausspannung gewöhnet, hierin zuvor thun) der kan hier zur Noth auch wohl die Octave statt der verdoppelten Sexte nehmen, weil Motus contrarius da ist. Es ist aber diese Verdoppelung Tact 4. 5. 11. 33. 67. und 69. nöthig; ein Liebhaber wird anietzo die Ursache leicht einsehen. Tact 33. hätte leicht zu einer ungeschickten Fortschreitung in den Mittel-Stimmen verführen können, dieses nun zu vermeiden, hat zu *g* die Terzie im Sexten-Griff verdoppelt werden müssen; allein Tact 41. ist der Unisonus besser, als eine Verdoppelung der Sexte, es wäre sonst die grosse Terzie *ais* nicht in derselben Tenor-Stimme über sich gegangen.

Sexten-Folge.

7) Wir haben hier auch eine Sexten-Folge bey gradatim gehenden Noten, wo man nur dreystimmig spielet und die Octave Motu recto weglässet als Tact 6. und 35. Im 34sten Tact haben wir Motum contrarium und die Octave mit genommen. Im 39. und 40sten Tact mußte die Octave nothwendig wegbleiben, denn die Verdoppelung eines fremden Creutzes ist nicht erlaubt; *ais* und *gis* entstehen hier durch ein fremdes ✳, wolte ich nun im Discant dieses *ais* und *gis* im Griff mit nehmen, und durch den motum contrarium die Octaven vermeiden, so hätte ich diß fremde ✳ **verdoppelt**, nemlich ich hätte es **einmal im Baß und einmal im Discant**, deswegen läßt man am besten hier die 8 weg, an deren statt kan nun freylich die Terzie motu contrario **verdoppelt** (**d. i. in der rechten Hand zweymal genommen**) werden, indessen habe hier lieber den Unisonum gewählet.

Wie ein fremd ✳ nicht zu verdoppeln.

8) Tact 40 haben wir Sextam superfluam zu *g*, nemlich *eis*, wozu hier nur die Terzie gehöret; im 59. und 60sten Tact haben wir Octavam diminutam, welche sehr selten vorkommt und als eine Dissonans unter sich resolviren muß, sie wird angedeutet wenn vor der 8 ein ♮ oder ♭ stehet. Im 61. Tact bey der ersten Note, wird das Accompagnement nur dreystimmig und dabey ist noch der Unisonus. Man sehe selber zu, ob nicht bey Mitnehmung der Octave zu *d*, ein ungeschickter Gang von *eis* in *d* gekommen und die Terzie major, die doch so gerne herauf gehet, herunter gegangen wäre. Sonsten findet man hier auch die gebräuchlichsten Sexten-

Sexta superflua. Octava diminuta.

ten-Griffe, als: $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, 65, 56, daß man also hieraus diese Griffe kan kennen lernen.

9) Was die Præparation und Resolution der in diesem Exempel vorkommenden Dissonanzien betrifft, so wollen wir dabey noch ein wenig stehen bleiben, und eine nach der andern vornehmen. Von der kleinen und vollkommenen Quinte im Griff $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$ wissen wir, daß sie (ob sie gleich nicht immer darf präpariret seyn) unter sich resolviren müssen. Tact 13. hat *gis* $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, die kleine Quinte $\bar{\bar{d}}$ resolviret unter sich in $\bar{\bar{cis}}$. Tact 54, 62 und 64 ist die Resolution auch richtig; Tact 66 wird die Resolution ein wenig aufgehalten, und wird aus der Quinte erstlich eine Quarte zu *a*, welche unter sich in *cis* resolviret. Sonsten ist die Quinte Tact 1. 62. 64. und 66. präpariret, Tact 13 aber nicht.

Vom Griff $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$.

10) Der Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$ ist hier auch verschiedene mal, da denn die 4 immer im vorigen Griff gelegen, und im folgenden Griff wieder liegen bleibet, und also keiner Resolution bedarf, wie Tact 7, 12, 15, 17, 69, 72 und 74 zu sehen ist. Die Secunde der Ton-Art, hat, wie wir schon im ersten Abschnitt gesaget haben, Sextam maiorem über sich, dazu denn $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ gehöret. Im 7, 17, 69, 72 und 74sten Tact hat *e* diesen Griff, weil allda die Ton-Art *d dur*, und *e* eine Secunde zu *d* ist. Tact 12 und 15 hat *H* diesen Griff, weil die Ton-Art da in *a dur* ausgewichen, und *H* die Secunde zu *a* ist. In diesem Griff wird die Terzie als eine Dissonans angesehen, und muß unter sich resolviren, wie hier in den angezeigten Tacten zu sehen ist. Tact 69 wird die Resolution der Terzie aufgehalten und geschicht erst bey der letzten Note des folgenden Tactes. Tact 35 kan zu dem *cis* auch $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ genommen werden, denn *cis* ist die Secunde in *H moll*, darin das Stück hier ausgewichen ist. Gehet nach diesem Griff der Baß nicht mehr als einen Grad herunter oder herauf, so kan diese folgende Note nicht durchgehen, sondern muß einen aparten Griff haben, solches ist überhaupt von der grossen Sexte zu merken, es mag nun die Quarte dabey seyn oder nicht, vide Tact 7. 12. und 71. Springet aber die folgende Note eine Terzie oder Quarte, oder fällt eine Quinte, so gehet ein solches Achtel durch, siehe Tact 15, 17, 74 und 72. Im 74sten Tact stehet zwar über *a* eine Septime, man hat aber, sonderlich in geschwinder Zeit-Maasse, nicht nöthig, den Septimen-Griff zu *a* aufs neue anzuschlagen, weil er im vorigen Griff zu *e* enthalten und bloß aus Verwechselung der Stimmen entstanden ist.

Vom Griff $\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$.

Dessen Sitz.

11) Die kleine Quarte, welche unter sich in Tertiam resolviret und die 5 und 8 zu sich nimt, finden wir Tact 70 über *d*, präpariret ist sie

Von der kleinen 4.

Tact 69, in der Terzie zu *e* nemlich in *g*, und im 70sten Tact resolviret sie unter sich ins *fis*; der Baß *d* aber wartet die Resolution nicht ab, sondern gehet ins *fis* mit der 6. Wenn ich nun zum Sexten-Griff zu *fis* keine Octave genommen, sondern etwa die 6 verdoppelt oder den Vnisonum gebraucht hätte, so wäre die 4 zu *d* ohne Resolution geblieben; man muß derohalben zum Sexten-Griff nothwendig die Octave mit nehmen, so oft dadurch eine Dissonans entweder präpariret oder resolviret werden muß; wie wir bald weiter bey der Septime sehen werden. Im Griff $\frac{6}{4}$ resolviret die 4 auch immer unter sich, ob ihre Præparation gleich nicht immer nöthig ist, wie Tact 20, 47, 66 und 75 zu sehen. Ordentlicher Weise folget nach $\frac{6}{4}$ die Signatur $\frac{5}{3}$, da denn die Sexte sich, gleich einer Dissonans, in die 5 resolviret, und die 4 in eine 3. Wenn aber, wie hier Tact 66, nach der 6 keine 5, sondern allein nach der 4 eine 3 folget, so bleibet die 6 liegen und die 4 ist alsdenn nur als ein Vorschlag zur Terzie (die zum Sexten-Griff gehöret) anzusehen. Tact 12 haben wir über *H* die Signatur $\frac{7}{4}$: hier lieget beydes die 4 und die 7, und bleiben auch im folgenden Griff liegen, und stehen also beyde im Durchgang.

Vom Griff $\frac{6}{4}$.

Vom Griff $\frac{7}{4}$.

Was in Acht zu nehmen, wann der Baß eine Imitation hat, oder wann beyde Hände im unisono gehen.

12) Tact 39 und 40 imitiret der Baß, was die Violin in den beyden vorhergehenden Tacten, die der Accompagniste zu pausiren hat, gemacht hatte; dergleichen Imitationen (oder Nachahmungen) kommen nun wohl zuweilen selbst im Baß vor, da denn der Accompagnist dahin zu sehen, daß er einem geschickten Vorgänger gut, rein und lieblich wisse nachzuahmen. Tact 36 macht die Violin mit dem Basse die vier 16-Theile in Vnisono. In solchen Fällen kan die rechte Hand auch mit dem Baß in Vnisono (das ist, eine Octave höher als der Baß) spielen und alsdenn die Griffe verlassen. Hier wird nun wieder eine Geschicklichkeit erfordert, damit der Vnisonus in beyden Händen mit dem dazu spielenden Instrument rein und accurat heraus komme: unsere vier 16-Theile sind leicht, es kommen aber oft schwerere Gänge vor. Ob nun gleich beym Vnisono keine Griffe zu machen sind, so hat die Ausübung desselben schon seine Schwürigkeit und erfordert Uebung, um so viel mehr, ie seltener sich derselbe ereignet, aber eben deswegen von guter Wirkung bey den Zuhörern ist. Im ersten Theil meines Clavier-Spielers finden sich im 1ten Abschn. Cap. XVII. kleine Exempel **zur Uebung für die rechte Hand**, ein Liebhaber übe diese auch mit der linken Hand und spiele selbige mit beyden Händen im Vnisono, wie auch die in diesem andern Theile im 1ten Abschn. Cap. II. § 27. befindliche Ton-Folgen aller dur und moll Ton-Arten.

13) Die Septime kommt hier auch etliche mal vor. Von der Septime, welche sich, wie hier Tact 55 und ferner, über einer stehenden Note befindet, wollen wir hier nichts sagen, weil sie keiner Præparation bedarf. Lasset uns aber diejenige Septimam ein wenig betrachten, welche zu ihren Neben-Ziffern nebst der Terzie entweder die 5 oder die 8, oder auch diese beyde Intervalla zugleich hat. Von der über sich resolvirenden grossen Septime haben wir hier kein Beyspiel. Die Septime, wenn sie ein Nachschlag der Octave ist, befindet sich hier Tact 43 und macht keine Schwürigkeit. Wir haben hier vornemlich mit der Septime zu thun, die einer Vorbereitung und Resolution bedarf. Tact 19 hat *g* die Septime, die sich gleich in Sextam resolviret, sie ist im vorigen Tact in der untersten Stimme bey *fis* präpariret, bleibt darinnen liegen und resolviret auch darin. Tact 20 hat *a* wieder 76: damit nun diese 7 möchte präpariret werden, so müßte die Octave zum Sexten-Griff zu *g* genommen werden, denn wer hier die Sexte verdoppelte, der bekäme keine präparirte Septime zu *a*. Tact 62 hat der Griff $^6_5$ zu *H* die Octave bey sich haben müssen, um die 7 zu *cis* zu präpariren, und damit nun die Resolution in derselben Stimme geschehen möchte, so hat hier der Sexten-Griff zu *A* auch ganz vollstimmig seyn müssen. Tact 67 hat *cis* 76. Im vorhergehenden Sexten-Griff zu *h* durfte (um, in Ansehung des vorigen Griffs zu *a*, die Octaven zu vermeiden) die Octave (wodurch sonst die Septime zu *cis* wäre bereitet worden) nicht mitgenommen werden, und doch mußte die 7 präpariret werden; dahero bedienet man sich in solchem Fall dieses Vortheils, daß man nemlich erstlich die Sexte verdoppelt, hernach aber in eben der Stimme die Octave nachschläget, alsdenn ist die 7 doch, ehe sie eintritt, präpariret, wie Tact 67 geschehen ist. Hieraus erhellet nun, wie man, so viel möglich, dahin sehen muß, daß die Dissonanzien immer mögen vorbereitet seyn. Die Resolution hat hier auch ihre Richtigkeit, weil die Baß-Note selbige abwartet und nachher eine 6 bekömmt. Tact 68 haben wir über *g* wieder eine 7, da denn der Baß die Resolution nicht abwartet. Die Vorbereitung der 7 hat erfordert, daß im Sexten-Griff zu *fis* die Octave liegen geblieben, denn *fis* ist die 7 zu *g*; damit nun diese 7 unter sich resolviren möchte, so hat zum Sexten-Griff zu *cis* die Terzie müssen verdoppelt werden. Tact 74 stehet über *a* eine 7, dieser Septimen-Griff entstehet zwar, wie wir in der 10ten Anmerkung gesehen haben, aus einer Stimmen-Verwechselung, und darf auch nicht wieder angeschlagen werden, allein die Resolution der 7 muß doch richtig geschehen, wie hier aus der Septime *g* die Sexte *fis* wird.

Von der Septime, und zwar von ihrer Präparation und Resolution.

14) Im 23, 24 und 25sten Tact finden wir die None; ihre Præparation ist richtig, sie entstehet hier aus der Terzie der vorigen Baß-Note, (daß

Von der Nona.

(daß sie nicht aus der Octave des vorigen Griffes darf präpariret werden, ist Cap. VI. §. 25. bey der Resolution der None gezeiget worden); ihre Resolution ist auch in Octavam in derselben Stimme. Tact 25 wartet der Baß die Resolution der None wieder nicht ab, sondern gehet zu früh herunter nach *a* mit $\frac{4}{2}$, indessen bleibet die Resolution der 9 doch ungekränkt, wie aus den ausgesetzten Griffen erhellet, denn da wird aus der None $\bar{c}$ die Octave $\bar{h}$, welches bey dem heruntergehenden Baß die Secunde anietzo ist. Die Verdoppelung der 6, bey der vor dem Nonen-Griff hergehenden Baß-Note, schicket sich bey einem vierstimmigen Accompagnement am besten.
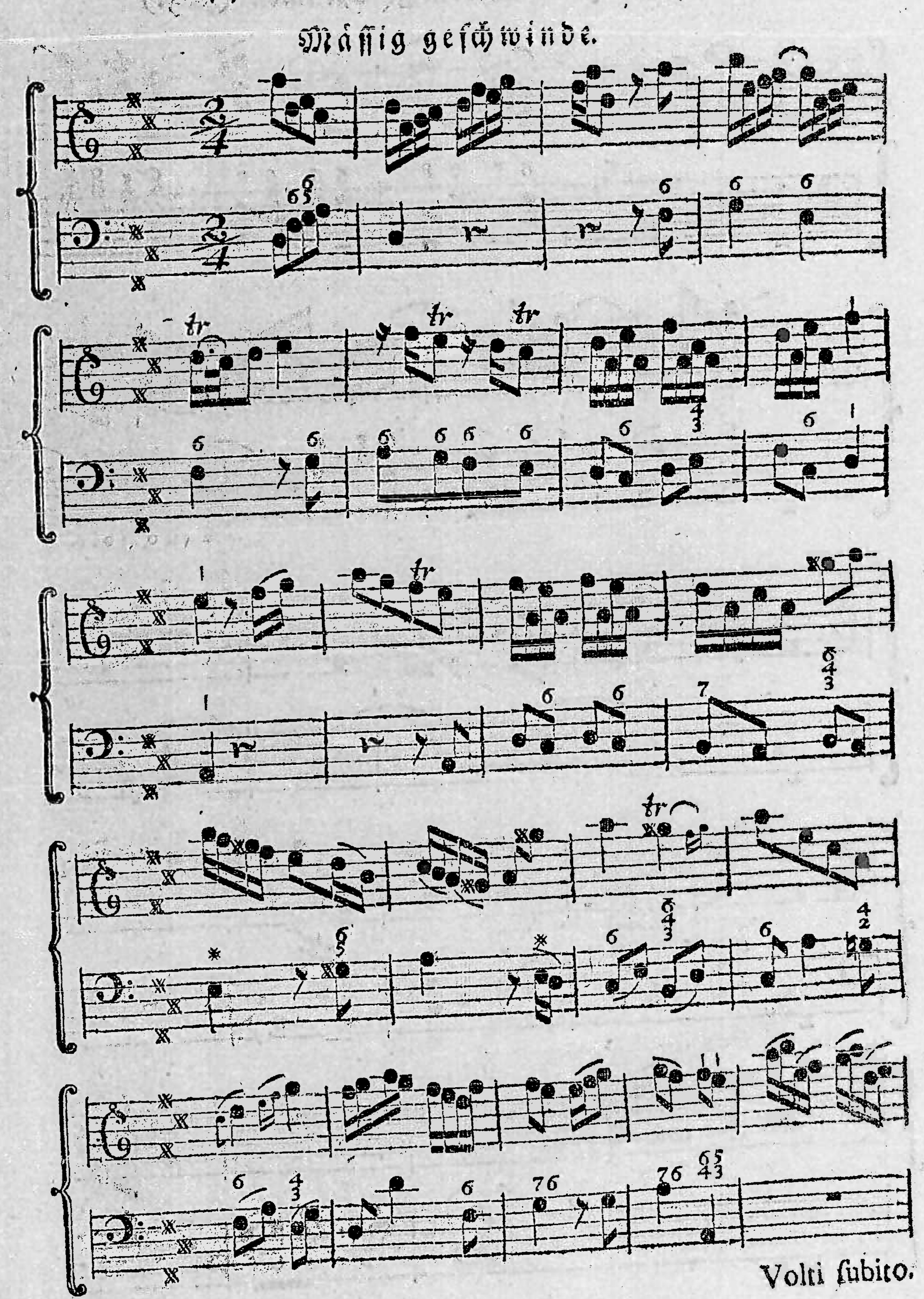
Beschaffenheit der Melodie zu diesem Exempel.
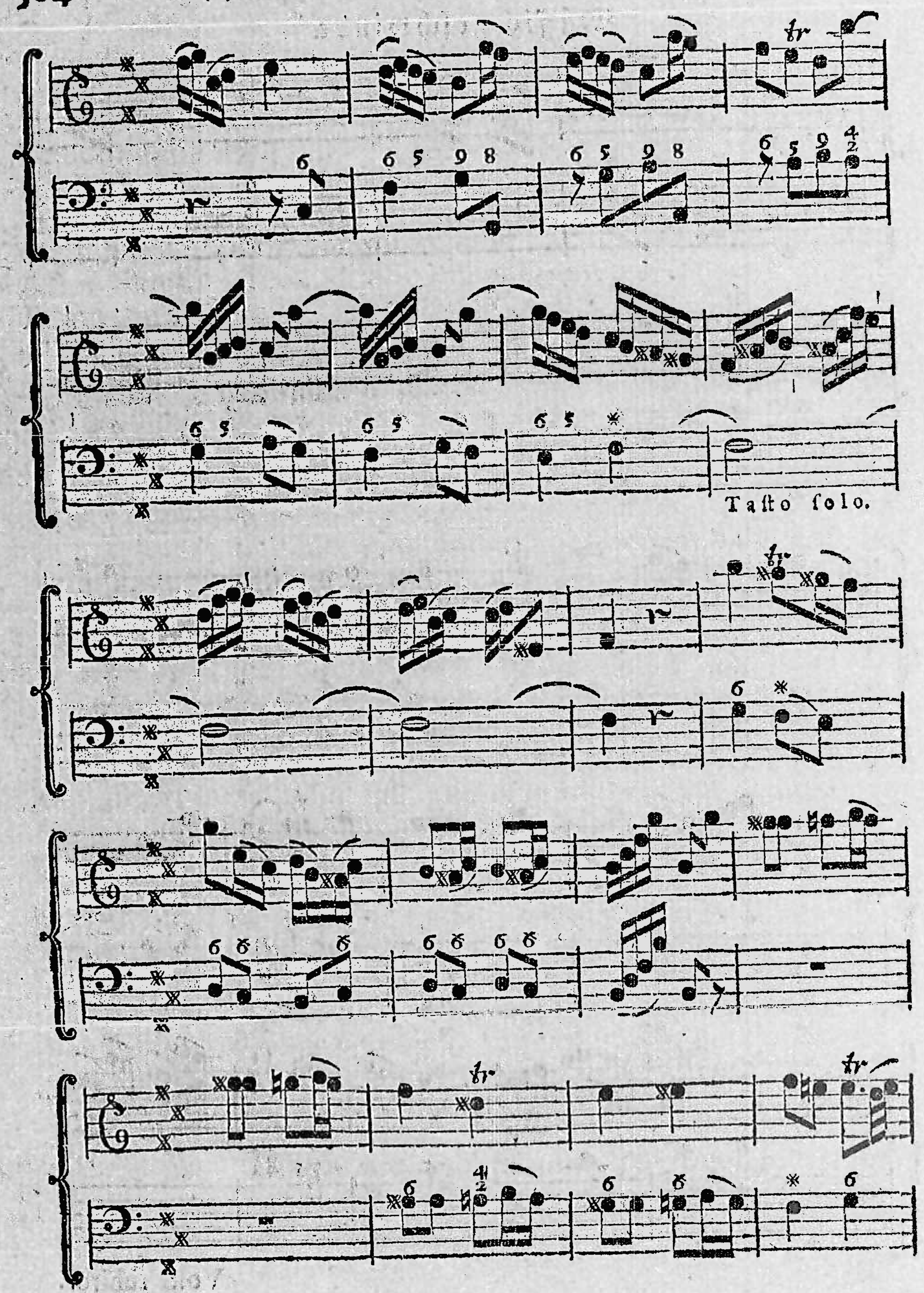
§. 3. Nun wollen wir zu diesem Baß eine Melodie setzen für die Violin oder einem andern Instrumente, daran man sich im Tact üben und seine Geschicklichkeit zu pausiren probiren kan. Ich habe der Violin mit Fleiß zuweilen Rückungen und Bindungen gegeben; alles, einem jungen Accompagnisten zu zeigen, wie er sich dadurch in seinem Tact nicht muß lassen irre machen. Wer seinen Baß aus dem vorigen §pho nun inne hat, der hat wenigstens in seiner Einsamkeit doch keine Gelegenheit gehabt, seine Geschicklichkeit im Pausiren zu erfahren, welches hier nun am besten angehen kan. Fehlet ihm etwa hie oder da ein Griff, so corrigire er sich ja nicht, damit er sich dadurch nicht aus dem Tact bringe. Vor allen Dingen muß man alle ängstliche Furcht so bald möglich ablegen (einem Anfänger, sonderlich jungen Menschen, ist dergleichen Furcht bey Ablegung der ersten Probe des Accompagnements nicht zu verdenken, doch hat man ihm selbige, so viel und so bald möglich zu benehmen und überwinden zu helfen), denn Blödigkeit und Furcht sind grosse Feinde, die einem Anfänger, selbst beym grösten Fleiß, und wenn er auch seinen Baß auswendig daher schlagen könte, dermassen confus und verwirrt machen können, daß er dumm und blind davon werden kan, und nicht mehr weiß, wohin oder woher. Ein gesetztes Gemüth schicket sich am besten dazu, als welches auch von allen Musicis erfordert wird; man lasse also seine Fehler unerschrocken vorbey rauschen, genug, wenn man sie nur kennet und nach und nach immer fleissiger und sorgfältiger wird, sie gänzlich zu vermeiden. Sonderlich merke man diß, wenn man im Concert accompagniret; denn hier bey unsern Exempeln kan ein guter Freund dem andern rathen, einhelfen, nachgeben und forthelfen, welches aber von einer ganzen Versammlung nicht geschehen kan. Die Violin-Stimme zu unserm Baß könte etwa diese seyn:

Ein Anfänger muß nicht blöde oder furchtsam seyn.

Dieses Exempel mit einer Violin-Stimme.

Mässig


Mässig geschwinde.
tr
Volti subito.


Tasto solo.